D. SEARS

ENCYCLOPEDIE
METHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIÈRES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES, DE SAVANS ET D'ARTISTES;

Précédée d'un Vocabulaire universel, *servant de Table pour tout l'Ouvrage, ornée des Portraits de MM.* DIDEROT & D'ALEMBERT, *premiers Éditeurs de l'*Encyclopédie.

ENCYCLOPEDIE
MÉTHODIQUE.

MUSIQUE,

PUBLIÉE

Par MM. FRAMERY ET GINGUENÉ.

TOME PREMIER.

A PARIS,

Chez PANCKOUCKE, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins.

M. DCC. XCI.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE,

PAR M. FRAMERY.

AUCUNE des parties de l'Encyclopédie méthodique n'a éprouvé peut-être autant d'obstacles & de retards dans son exécution que celle-ci. La rédaction générale en fut d'abord confiée à MM. Suard & l'abbé Arnaud. La mort arrêta ce dernier au milieu de ses recherches ; & si l'on trouva les matériaux qu'il avoit rassemblés, le plan suivant lequel il comptoit les mettre en œuvre, leur liaison, leurs rapports, qui n'existoient que dans sa tête, n'en furent pas moins perdus pour son successeur, qui eut presque tout à recommencer.

M. Suard demeura chargé seul de la rédaction générale. Il consentit à m'associer à son travail, mais seulement pour les articles isolés qui regardoient la pratique, & spécialement pour la partie technique de l'art musical. Borné à ces objets, je n'eus à m'occuper d'aucun plan total, d'aucun ensemble, & je ne recueillis que les notes nécessaires aux articles que j'avois entrepris.

Les choses étoient dans cet état lorsque les premières feuilles du manuscrit furent livrées à l'impression. Mais déja les occupations de M. Suard, étrangères à cet ouvrage, en se multipliant de plus en plus, l'empêchoient d'y donner une attention suivie. Souvent l'Imprimeur manqua de matière, & obligé d'occuper ses ouvriers à d'autres travaux, il se vit dans la nécessité de négliger celui-ci.

Enfin il s'étoit déja passé près de dix-huit mois, & neuf feuilles seulement étoient imprimées, lorsque M. Suard sentit qu'il lui seroit absolument impossible de continuer l'entreprise dont il s'étoit chargé. Il me l'abandonna toute entière ; mais n'ayant pas été préparé d'avance au nouveau travail qui m'étoit imposé, je fus forcé d'en retarder encore l'exécution. M. Suard avoit pu faire usage des matériaux que M. l'abbé Arnaud avoit laissés : je n'avois pas les mêmes ressources, & les recherches de l'un & de l'autre furent entièrement perdues pour moi. Il me fallut de nouveau former un plan général qui se rapportât le mieux possible avec celui qu'on avoit commencé à suivre ; mais il n'a pas dépendu de moi d'en remplir si bien les vides, que l'effet de tant de variations ne se fasse quelquefois sentir.

Je demande pardon aux lecteurs de leur présenter des détails aussi fastidieux ; mais il m'est nécessaire de les exposer pour me justifier non-seulement des retards qu'a éprouvés cet ouvrage, mais encore des imperfections qu'on y pourra rencontrer. Par exemple, M. Suard qui s'étoit chargé spécialement de la partie historique, y avoit joint ce qu'on pourroit appeller la rhétorique de l'art musical. Dans ces ar-

ticles qui n'intéressent que le goût, & qui par conséquent sont purement d'opinion, il a fait plusieurs renvois : comment celui qui doit les remplir, attaché peut-être à des opinions très-différentes, mais ne pouvant dans aucun cas être pénétré des mêmes idées, pourra-t-il se flatter de completter en tout sens la pensée du premier Auteur ? Cet inconvénient se rencontre même dans les détails historiques, puisque les deux Auteurs ne peuvent pas être certains de les avoir puisés dans la même source.

Une autre cause d'imperfection. Au commencement de 1788, comme on imprimoit les premières feuilles de ce Dictionnaire, M. l'abbé Feytou annonça un cours de musique dans lequel il exposoit un nouveau systême, ou peut-être le plus ancien de tous, celui de la nature, celui que Pythagore avoit ou inventé, ou recueilli dans ses voyages en Asie, & transmis aux Grecs sous des expressions emblématiques qui en concentrèrent la théorie exclusivement dans sa secte. M. l'abbé Feytou me parut avoir débrouillé ce systême d'une façon beaucoup plus claire que tous ceux qui l'avoient tenté avant lui. Il en avoit appliqué les conséquences d'aussi près qu'il étoit possible à notre systême moderne. Je regardai comme infiniment intéressant de développer sa découverte dans l'Encyclopédie méthodique. Je crus même qu'on ne pouvoit la négliger sans rendre ce dictionnaire imparfait. J'engageai donc M. Suard à s'associer M. l'abbé Feytou, & je négociai moi-même le traité.

Déja plusieurs articles avoient été fournis par lui ; mais ils ne faisoient encore qu'indiquer des principes dont les divers développemens étoient renvoyés à d'autres mots, lorsque des raisons d'intérêt obligèrent M. l'abbé Feytou à se retirer dans sa province. Ce fut à-peu-près dans le temps où je restai chargé de la rédaction générale. Il me fallut beaucoup de temps & de peines pour retrouver ce collaborateur & l'engager à reprendre son travail. Enchaîné par les devoirs d'un nouvel état, & dans un assez grand éloignement de Paris, qui rendoit notre communication plus difficile, son travail n'a pas pu toujours suivre celui des imprimeurs, & quelques-uns des articles auxquels il renvoie ne se trouvent pas remplis : mais j'y ai remédié, du moins en partie, en transportant sur d'autres mots ce qu'il avoit à dire sur ceux qu'il n'a pu me fournir à temps. Par exemple, dans l'article *basse fondamentale*, cinquième problême, M. l'abbé Feytou renvoie aux mots *chant*, *composition* ; on y chercheroit en vain ce qu'il annonce : ces articles n'ont pu me parvenir assez tôt ; mais on le retrouve aux mots *mélodie*, pour le mot *chant* ; & *harmonie*, pour le mot *composition*.

Si l'on joint à ces obstacles inévitables ceux qu'a dû causer nécessairement la révolution qui a troublé, suspendu les travaux de toute espèce, on recevra sans doute avec quelque indulgence cette première livraison. Nous avons pris de trop justes mesures pour craindre que les suivantes éprouvent les mêmes contrariétés, & nous prenons ici l'engagement formel de terminer ce Dictionnaire d'ici à la fin de 1791.

Le Dictionnaire de musique de J. J. Rousseau est l'ouvrage qui nous a servi de base. Nous n'avons pas cru devoir nous permettre d'y rien changer, par respect pour la mémoire d'un homme que sa célébrité rend en quelque sorte sacrée. Nous avons donc laissé subsister ses erreurs, ses omissions, &c., mais en les rectifiant. Quelques personnes nous avoient conseillé de corriger nous-mêmes ses articles, par-tout où nous y appercevrions des fautes. C'étoit à leur avis une plus grande marque de respect de faire disparoître les défauts de son dictionnaire en le publiant de nouveau, que de les conserver pour les combattre & les faire ainsi mieux appercevoir du lecteur.

Ce raisonnement n'est que spécieux. Nous eût-on permis de rien changer au texte de Rousseau consacré par tant d'éditions, & qui se trouve dans toutes les bibliothèques? Et quel danger pour nous si, en croyant relever une erreur, il nous fût à nous-mêmes échappé quelque faute! n'auroit-on pas crié au blasphême? ne nous eût-on pas accusés d'altérer son texte exprès pour le défigurer? En le donnant, au contraire, tel qu'il est, & en y opposant notre opinion particulière, nous prenons le public pour juge: c'est à lui de prononcer. D'ailleurs, de quoi ses plus zélés partisans pourroient-ils se plaindre? La réputation de Rousseau est maintenant fixée d'une manière immuable. Personne n'ignore que, beaucoup plus instruit dans l'art musical que le commun des hommes, & même que la plupart des savans, il n'avoit pas cependant fort approfondi cette science. Lui-même, en nous rendant compte de son éducation, nous fait voir qu'il ne la possédoit que superficiellement. Les ouvrages en musique qu'il nous a laissés le prouvent mieux encore; on y trouve beaucoup plus de goût que de savoir. En faisant donc remarquer les endroits où il a pu se tromper, on n'étonnera personne, & l'on ne changera rien à l'opinion publique sur ce grand Philosophe, à qui il reste assez de moyens de justifier l'enthousiasme qu'on a conservé pour lui. J'ajouterai encore les raisons que lui-même a données de l'imperfection de son ouvrage, dans la préface modeste qu'il a mise à la tête du Dictionnaire de musique. Elles autorisent nos observations mieux que tout ce que nous pourrions dire.

J'ai tâché, pour les objets qui me regardent en particulier, de suivre le plan que Rousseau indique dans cette même préface: c'est-à-dire, « d'en traiter si » relativement les articles, d'en lier si » bien les suites par des renvois, que le » tout, avec la commodité d'un Diction- » naire, eût l'avantage d'un traité suivi ». Mais c'est seulement dans les articles qui regardent l'étude de la composition que j'ai pu suivre cette marche, & c'est au mot *composition* que j'en ai fait le résumé général; de sorte que cet article, qui, au premier apperçu, n'offre qu'une esquisse légère, devient un traité assez approfondi, lorsqu'on y joint, dans l'ordre indiqué, les mots auxquels j'ai successivement renvoyé. C'est une sorte de table de lecture de tout ce Dictionnaire; car le petit nombre de renvois qu'on y rencontre, se trouve multiplié par les autres renvois que contiennent à leur tour ces

mêmes mots, & il se forme ainsi une chaîne continue qui comprend tout ce que doit savoir celui qui étudie la composition.

Mais tous les autres mots ne m'ont pas paru susceptibles d'une connexion aussi intime. Tout ce qui regarde, par exemple, la musique des Grecs, le chant ecclésiastique, les instrumens, la poétique musicale, & même, à beaucoup d'égards, la partie purement historique, est sans doute fort étranger à l'étude de l'harmonie, & il n'eût été ni très-utile, ni peut-être possible de l'y attacher par aucune liaison. Ces différentes branches forment autant de connoissances isolées, indépendantes l'une de l'autre, que l'on peut étudier séparement & consulter au besoin. Mais chacun des articles qui les composent tiennent de même l'un à l'autre, autant qu'il a été jugé nécessaire, par la chaîne des renvois. Je dis autant qu'il a été jugé nécessaire; car dans certaines parties, comme la partie historique, quel rapport convenoit-il d'établir entre l'histoire des Bardes, par exemple, & l'histoire de la Cantate? Dans celle des instrumens, seroit-il utile de lier l'étude du cor de chasse avec celle du violon?

Rousseau s'excuse sur ses redites: nous en avons fait beaucoup plus que lui, & nous ne croyons pas devoir nous en excuser. Aucune science n'a une nomenclature aussi vicieuse que celle de la musique. Le défaut de précision & de clarté qu'on y rencontre à tout moment, en rend souvent les principes difficiles à concevoir & sur-tout à retenir. C'est en présentant les mêmes objets sous différentes faces qu'on peut plus aisément parvenir à les inculquer dans l'esprit. Nous avons cru devoir imiter les maîtres intelligens & zélés, qui, pour mieux instruire leurs élèves, leur répètent plusieurs fois les mêmes idées sous différentes formes & revêtues d'autres mots. C'est ainsi qu'après le petit traité qui se trouve au mot *composition* & où sont développés les principes les plus importans, on en retrouve une grande partie, détaillée d'une autre manière au mot *contrepoint*: ce qui aura pu échapper à l'intelligence du lecteur dans le premier article, s'éclaircira davantage & se fixera mieux dans sa tête en lisant le second.

Cette imperfection de la langue musicale est ce qui a particulièrement fixé notre attention, & j'ai tâché pour ma part, comme chargé des mots techniques, de ceux où règne la confusion la plus grande, & qui exigent pourtant le plus de clarté, de les définir avec autant de précision qu'il m'a été possible, & de ramener tous les mots à leur véritable signification. Cette connoissance de la valeur réelle des mots est peut-être la clef la plus importante de toutes les sciences.

Rousseau prétend « s'être attaché surtout à bien completter le vocabulaire »; mais nous ne croyons pas qu'il y ait réussi aussi bien qu'il en paroît persuadé. D'ailleurs, depuis l'époque où il écrivoit, la musique a fait des progrès immenses. Elle n'a pu étendre ainsi son domaine sans s'enrichir d'une foule de nouveaux mots qu'il étoit de notre devoir de recueillir. Ce qu'il y a de sûr, c'est que nous avons considérablement augmenté ce vocabulaire, & que nous avons traité en détail

une grande quantité de mots & d'expressions usitées en musique, soit d'invention moderne, soit d'un usage ancien, mais négligées par Rousseau & ses contemporains.

Nous ne croyons pas cependant avoir mérité le reproche qu'il fait *très-injustement* à Brossard, lequel » donnant, dit-il, » un *Dictionnaire françois*, en fait le vocabulaire tout italien, & l'enfle de mots » tout-à-fait étrangers à l'art qu'il traite ». Cette accusation prouve seulement que Rousseau n'avoit examiné que très-légérement le Dictionnaire de Brossard, & sur-tout qu'il n'en avoit pas lu le titre; car il y auroit vu que le but de ce Chanoine n'étoit pas *de traiter l'art musical*, dont il ne parle que par occasion, ni de faire un *Dictionnaire françois*; mais de donner un vocabulaire de mots italiens, latins & grecs employés dans la musique. Voyez principalement le mot *cavatine*, où Rousseau répète ce reproche avec un acharnement difficile à comprendre, & où Brossard se trouve complettement justifié.

Rousseau n'a point parlé des instrumens. Nous n'avons pas non plus traité en détail cette partie : non, comme il le dit, qu'elle soit assez vaste pour remplir seule un Dictionnaire, car, quel que soit leur nombre, il n'y en a guère qu'une douzaine des principaux, & qu'on peut regarder comme les types de tous les autres, qui eussent exigé des détails un peu étendus; mais parce que cet objet a déja été exécuté dans cette même Encyclopédie méthodique, tome IV, première partie des arts & métiers. Dans ce volume, en traitant des instrumens comme objets de lutherie, on a donné souvent des idées suffisantes sur leur accord, sur leur effet, sur la manière d'en jouer, & c'est tout ce qui eût été de notre compétence. Nous avons donc cru devoir éviter des répétitions inutiles; mais nous avons parlé néanmoins de quelques-uns de ceux qui sont le plus en usage & sur lesquels nous avions à ajouter ou quelques détails historiques, ou quelques observations intéressantes, ou à rectifier quelques erreurs échappées à l'Auteur du volume qui vient d'être cité. Nous avons obtenu sur ce point les secours d'artistes ou d'amateurs dont l'autorité ne sauroit être recusée, & dont le nom seul garantit le mérite de leur travail. Tels sont les articles *clavecin*, *forte-piano*, que nous devons à la complaisance de M. *Hüllmandel*, qui joint au mérite d'une exécution surprenante sur ces deux instrumens, des connoissances rares dans un artiste. L'article *violon*, qui nous a été donné par M. de *Chabanon*, de l'académie françoise, cet élégant & savant écrivain, qui, même comme professeur de musique, auroit pu se faire encore un grand renom. L'article *cor*, sur lequel on trouve quelques inexactitudes dans le volume des arts & métiers, & que j'ai tâché de rectifier, aidé par les lumières de M. *le Brun*, cor de l'Opéra, dont les talens très-connus reposent sur une connoissance approfondie de son instrument. L'article *harmonica*, se trouve traité ici avec une très-grande étendue, parce qu'il ne l'a jamais été ailleurs, & que *Franklin* lui-même, le premier qui ait écrit sur cet instrument, n'a pu en donner que des détails fort bornés, puis-

qu'alors *l'harmonica*, qui ne faisoit que de naître, étoit encore fort loin de la perfection qu'elle a reçue depuis. M. *Deudon*, qui s'est particulièrement occupé d'en perfectionner la construction, a bien voulu nous communiquer ses moyens, & nous croyons que l'article qu'il nous a fourni ne doit plus rien laisser à désirer, &c.

Nous avons aussi recueilli au moins les noms des instrumens anciens qui ne se trouvent pas dans le volume des arts & métiers méchaniques, & tous ceux sur lesquels nous avons pû trouver des renseignemens, & qui s'y trouvent omis.

La partie harmonique est traitée dans le dictionnaire de Rousseau, suivant le systême de la basse fondamentale. » Quoique ce systême, dit-il, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne soit pas, selon moi, celui de la nature & de la vérité, & qu'il en résulte un remplissage sourd & confus plutôt qu'une bonne harmonie. Mais c'est un systême enfin ; c'est le premier & c'étoit le seul, avant M. Tartini, où l'on ait lié par des principes ces multitudes de règles isolées qui sembloient toutes arbitraires, & qui faisoient de l'art harmonique une étude de mémoire plutôt que de raisonnement..... Je n'ai pas dû cependant m'abstenir, dans l'occasion, des objections nécessaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter ».

Non-seulement il n'a pas dû s'abstenir de ces objections, mais il devoit au contraire, à ce qu'il me semble, les multiplier toutes les fois que ces règles si fausses & si insuffisantes, de son aveu, ne se trouvoient pas d'accord avec la pratique ou avec les principes naturels. C'étoit le seul moyen de se justifier d'avoir suivi un systême qu'il reconnoît n'être pas celui de la nature & de la vérité. Mais probablement Rousseau n'avoit pas assez bien réfléchi lui-même sur les règles déduites par Rameau du principe de la basse fondamentale, pour en connoître les véritables défauts. Il se trompe, par exemple, lorsqu'il dit qu'il resulte de ce systême un remplissage sourd & confus. Il est bien vrai que ceux qui l'ont suivi, à commencer par Rameau lui-même, habitués à ne considérer les accords que comme complets, se croient obligés de remplir toujours leur harmonie, & que leurs accompagnemens sont, en général, beaucoup trop chargés. Mais c'est un vice qui leur est personnel & qui ne résulte pas nécessairement du systême, car il ne présente aucune règle qui oblige de remplir les accords en entier ; il est au contraire beaucoup de cas (& Rousseau les remarque lui-même) où l'on recommande de rétrancher tantôt la tierce, tantôt la quinte d'un accord.

Il y a deux choses à considérer dans le systême de la basse fondamentale. La première est le principe qui naît de la résonnance du corps sonore, & qui, en présentant tous les accords dans un ordre direct, les réduit à un très-petit nombre, soumis aux mêmes loix. La seconde est la succession de ces mêmes accords, que Rameau assujettissoit à des règles qu'il regardoit comme des conséquences du même principe. C'est en cela que je crois qu'il s'est trompé. La plupart de ces règles, en contradiction avec la pratique, produisent au moins autant d'exceptions que de cas où elles s'appliquent, & ne ser-

vent dès lors qu'à embrouiller l'esprit. Cette difficulté d'accorder la pratique avec son systême a entraîné Rameau dans plusieurs erreurs, telles, par exemple, que ses idées sur l'accord de la quatrième note de la gamme qu'il appelle *soudominante*, & dans laquelle on trouve une dissonance mineure qui souvent ne descend pas, contre le principe qu'il avoit établi. Cette difficulté l'a engagé à créer une nouvelle espèce de dissonance majeure qu'il fait monter. Il a cru devoir aussi regarder cet accord comme fondamental, quoiqu'il présente la face d'une sixte, & il a imaginé une expérience dont la fausseté est démontrée; savoir, que si une corde pincée fait frémir & résonner sa quinte en dessus, la quinte en dessous de cette même corde frémit sans resonner.

Ces loix de succession, imaginées par Rameau, sont d'ailleurs très-insuffisantes. La pratique présente un très-grand nombre de cas dont elles ne sauroient rendre raison. C'est, je crois, ce que Rousseau auroit dû faire remarquer avec soin, & ce qu'on ne trouve pas dans son Dictionnaire. J'ai tâché d'y suppléer. En adoptant du systême de la basse fondamentale ce qui simplifie les règles de l'harmonie, & ce qui ne peut être contesté; j'ai combattu tout ce que je n'ai pas trouvé d'accord avec la pratique, &, plus attaché aux loix de la raison qu'à celles d'aucun systême, j'ai cherché à rendre clair & facile tout ce qui m'a paru obscur & embarrassé. La science de la musique, née en grande partie du tâtonnement, est celle qui a le plus de besoin d'un examen philosophique pour la dégager de ce fatras de règles arbitraires & de préjugés sous lesquels elle a gémi jusqu'ici.

Tout ce qui peut se faire en musique; tout ce qu'ont pratiqué avec succès les maîtres les plus célèbres, est ce que j'ai desiré de faire connoître. C'est pour cela que je n'ai voulu m'attacher de préférence à aucun systême; mais il étoit de l'essence de cet ouvrage de les faire connoître tous. Celui de Pythagore, qui m'a paru celui *de la nature & de la vérité* devoit sur-tout y paroître avec tous ses développemens. M. *l'abbé Feytou*, dont j'ai déjà parlé, qui l'a fort approfondi, qui a su se concilier en grande partie avec notre systême moderne, & qui en a déduit ces règles courtes, simples & faciles qui seules peuvent satisfaire les bons esprits, s'est chargé de traiter tous les articles auxquels ce systême peut avoir rapport.

M. Ginguené a succédé à M. Suard pour la partie historique, & il ne s'est pas borné à l'histoire de la musique chez les différens peuples; il y a joint celle de divers objets qu'il a entrepris de traiter. Ainsi, par exemple, dans les articles *cantates*, *chansons*, &c. M. Ginguené a suivi ces sortes de compositions depuis leur origine jusqu'à nos jours, & il en a marqué les progrès chez les nations qui les ont les plus cultivées, avant de tracer les règles qui leur sont imposées par le goût.

J'ai conservé de l'ancienne Encyclopédie avec les supplémens tous les articles qui m'ont paru intéressans, soit par leur objet, soit par la manière dont ils sont traités, soit pour fixer les différentes époques de la musique, &c. On y trouvera beaucoup de recherches de M. *de*

Castilhon ; des articles très-profonds de théorie & de goût, tirés de l'ouvrage allemand de M. *Sulzer*, intitulé : *de la théorie des beaux arts* ; plusieurs morceaux de M. Marmontel pleins de ce sentiment exquis dont il est animé pour toutes les productions de l'esprit, & présentés avec ce charme de style qu'il a répandu sur tous ses ouvrages, &c.

M. Suremain de Missery, Officier d'Artillerie, très-bon musicien & mathématicien profond, a bien voulu se charger de rectifier les erreurs de calcul qui se sont glissés dans plusieurs articles de Rousseau. Les noms des autres personnes qui m'ont secondé de leurs lumières se trouveront à la fin de leurs articles.

Il résulte de cette réunion de travaux que le Dictionnaire de Rousseau est augmenté de plus du double ; que le vocabulaire en est infiniment plus étendu, & que chacun des objets qu'il renferme est traité beaucoup plus à fond ; j'ai tâché qu'il n'y restât plus rien à désirer.

La science de la musique n'offroit pas à cet égard autant de ressources que la plupart des autres sciences sur lesquelles on a écrit des traités excellens. Il suffisoit de consulter ces traités, de les abréger, d'en rapprocher les divers morceaux par l'ordre alphabéthique pour en former un fort bon Dictionnaire. L'art musical, au contraire, né dans des siècles d'ignorance, beaucoup plus cultivé par des artistes livrés à leur routine que par des philosophes capables de l'éclaircir, semble n'avoir trouvé d'écrivains que pour l'embrouiller de plus en plus. Sa théorie vague, incertaine, se ressent de la confusion des systêmes dont elle est devenue la proie ; sa pratique encore plus fausse, en contradiction avec sa théorie & avec les loix de la nature, n'offre qu'un cahos de règles aussi variables que leurs inventeurs, ou plutôt que le jugement des sens auxquels elles sont soumises ; combattues sans cesse par un nombre égal d'exceptions, & violées souvent avec succès par les plus grands maîtres, elles ne présentent aucun ordre dont l'esprit puisse être satisfait. C'étoit donc donner peu de chose au public que de lui répéter ce qu'on a écrit sur cette matière ; il falloit, en rapportant le résultat de tout ce qu'on a dit, de tout ce qu'on a pensé sur cet art, en dégager les élémens de la foule de préjugés & d'erreurs sous lesquels ils sont ensevelis ; il falloit en distinguer les loix générales, les ramener à des principes certains & peu nombreux, les ranger dans l'ordre le plus simple & le plus clair, & sur-tout en perfectionner la nomenclature, dont les vices sont une des causes les plus efficaces de son obscurité. Cette entreprise, assez neuve & sans contredit très hasardeuse puisqu'elle touche à des opinions, étoit sans doute au-dessus de mes forces. Cependant, fortifié par les secours que j'ai reçus, je ne désespère pas d'avoir approché de ce but & d'avoir facilité à de plus habiles les moyens de l'atteindre entièrement. Si les lecteurs n'en jugent pas ainsi, il nous restera du moins la satisfaction d'avoir rassemblé pour eux, en un assez court espace, ce qu'on a dit de mieux & de plus intéressant sur cette matière chez toutes les nations & dans toutes les langues.

A. Cette lettre désigne le sixième ton de notre gamme, du moins pour les peuples qui solfient avec les lettres, comme les allemands, les anglois, &c. Les italiens & les françois luidonnent communément le nom de *la*.

Les anciens n'avoient pas d'autres signes pour désigner les tons de leur échelle & les cordes de leurs instruments, que les lettres de l'alphabet. La lettre A, appliquée au ton de *la*, prouve que ce ton étoit le premier dans la composition de leur échelle. Il est devenu le sixième de notre gamme, par une suite des changements que Gui d'Arezzo au onzième siècle, & d'autres savants après lui, y ont introduits pour la perfectionner. C'est ce qu'on verra à l'article *histoire de la* MUSIQUE.

A désigne aussi en harmonie le mode dans lequel le ton de *la* est fondamental, soit que le mode soit majeur ou mineur. Nous l'appellons aussi A *mi la*, & les italiens A *la mi re*. On a voulu par ces dénominations indiquer avec la note du ton fondamental celle de sa dominante: ainsi nous disons C *sol ut*, D *la re*, &c. Les italiens ont l'usage de joindre au nom du ton fondamental du mode, celui de sa quarte & de sa quinte: ainsi ils disent A *la mi re*, C *sol fa ut*, &c.; addition qui nous paroît bien superflue. Il seroit à desirer qu'on reformât toutes les fausses ou mauvaises dénominations qui se sont introduites dans les tems où l'art se formoit plus par routine que par des principes fixes & une méthode réguliere; il seroit à desirer aussi que le langage technique de la musique fût uniforme dans tous les pays, puisque la théorie & la pratique de cet art sont uniformes pour tous les peuples. Il nous semble qu'aujourd'hui, du moins en France, on ne désigne plus guère les différents modes par les dénominations de C *sol ut*, D *la re*, &c., & qu'on dit simplement: cela est dans le ton d'*ut*: cet air est en *re*, &c., ce qui est également clair & plus simple.

M. Rousseau, dans le petit article qu'on va lire quelques lignes plus bas, dit qu'A *mi la*, A *la mi re*, désigne le sixième son de la gamme. Cela n'est plus guère en usage, même en Italie. On ne devoit se servir de ces dénominations composées que pour désigner, comme nous l'avons dit, les modes dont le *la* est le ton fondamental; mais quand on emploie les lettres pour exprimer simplement les sons de la gamme, on ne doit désigner le sixième ton de l'échelle, ou le *la*, que par la simple lettre A. (*M. Suard.*)

A. Cette lettre majuscule écrite sur l'enveloppe d'une partie de musique, ou sur la partie même, indique la *haute-contre* (*alto*). Lorsque dans le courant de la basse-continue (B. C.) d'une piece de chant à plusieurs parties, on trouve la lettre A; elle indique que la haute-contre chante seule. (*M. Castilhon de Berlin.*)

A BATTUTA. Voyez *Mesuré*.

A LIVRE OUVERT, ou A L'OUVERTURE DU LIVRE. Voyez *Livre*.

A *mi la*, A *la mi re*, ou simplement A. Sixième son de la gamme diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *la*. Voyez *Gamme*. (*J. J. Rousseau.*)

A TEMPO. Voyez *Mesuré*.

ABAISSEMENT *de la main*. Voyez *Frappé*.

ABRÉVIATION. Quoique l'on ait plusieurs *abréviations* en musique, je ne crois pourtant pas que l'on ait encore fait de ce mot un terme d'art.

Les copistes, ni ceux qui gravent ou impriment de la musique, ne doivent jamais, à mon avis, se servir d'*abréviations* dans les parties séparées: le musicien, chargé de les exécuter, n'a pas besoin qu'on en augmente la difficulté par la multiplicité des lignes. Mais il en est autrement pour les partitions, sur-tout pour celles qui sortent de la main du compositeur; plus celui-ci pourra abréger sa partition, mieux il fera; il perdra moins de tems, & son génie n'aura pas le tems de se refroidir: d'ailleurs personne, hors l'accompagnateur & le chanteur, n'exécute sur la partition; la partie de chant, étant la principale, n'est guere susceptible d'*abréviations*, & ordinairement le compositeur lui-même accompagne.

Les *abréviations* les plus usitées sont: 1°. les crochets. Voyez *Crochet*.

On se sert aussi des crochets, pour marquer en abrégé un passage composé de notes, dont la moitié sont d'un degré différent de l'autre. On écrit pour cela une blanche au degré inférieur & une au supérieur, & on lui donne autant de crochets qu'il est nécessaire. Voyez *planches de musique*, *fig.* 1 & 2.

Quelques musiciens, ayant égard à la valeur exacte des notes inférieures & des notes supérieures, marquent ce même trait de chant comme il l'est *fig.* 3. Cette derniere *abréviation* me semble de beaucoup préférable à la premiere, en ce qu'elle ôte d'abord l'équivoque de celle-ci; car on ne peut pas y voir si la premiere *abréviation* n'indique pas qu'il faut exécuter ce trait de chant en double corde, qu'on abrège aussi de cette maniere; alors, au lieu de l'effet *fig.* 1 & 2, on auroit l'effet *fig.* 4, qui est très-différent. En faisant un léger changement à la derniere *abréviation*, on peut la rendre d'un usage plus général, & lever encore un doute dans les *abréviations*, *fig.* 1 & 2. Il n'y a que l'usage qui décide si l'expression doit être telle qu'elle est

dans ces deux figures, ou telle qu'on la trouve *fig.* 5 ; mais si l'on convenoit d'écrire la première celle des deux notes qu'on doit exécuter la première, il n'y auroit plus aucune difficulté. Voyez *fig.* 6.

Quelques musiciens, au lieu d'abréger une suite de plusieurs notes au même degré par des crochets, ne marquent que la premiere note, & prolongent les crochets, comme on peut voir *fig.* 7 ; mais cet usage est très-mauvais.

2°. Le mot CROME. Voyez *Crome.*

3°. Le mot SEGUE, lorsque le même passage est répété souvent, soit avec les mêmes notes, soit avec d'autres. Voyez *Segue.*

4°. Le mot ARPEGGIO. Voyez *Arpeggio.* (*M. de Castilhon de Berlin.*)

ABUB, *musique instrument. des hébreux.* Ce mot chaldéen, qu'on trouve dans le vieux testament pour désigner un instrument de musique, signifie, selon quelques auteurs, la même chose que *Hugab* ou *Ugab.* Voyez *Ubag, musique instrument. des hébreux.*

Kircher, dans sa *Musurgie*, fait de l'*abub* un instrument à vent du genre des cornets, mais non percé de trous pour produire les différens tons : il ne cite aucune autorité ; ainsi nous n'en dirons pas davantage.

Quelques-uns veulent que l'*abub* ou *abuba*, signifie une flûte, & la même que les latins appelloient *ambubaia.* La grande ressemblance des mots rend très-probable cette opinion, qui est aussi celle de D. Calmet.

Un passage du Talmud tend encore à la confirmer. Il y est dit que l'*abub* étoit un instrument qui se trouvoit dans le sanctuaire du temple de Salomon, & qui avoit existé déja depuis Moïse. Il étoit mince, uni & de roseau, qualités qui conviennent toutes aux flûtes. De plus, le Roi le fit garnir d'or, & le son se perdit : on ôta l'or & le son redevint tel qu'il étoit. La même chose arriveroit à une flûte mince ; l'or étant un métal très-compacte & peu élastique, en rendroit le son sourd & triste.

D'autres veulent encore que l'*abub* fût la baguette de roseau dont on frappoit le tambour des Hébreux, prétendant que cette baguette de roseau rendoit le son du tambour plus doux ; mais je pense qu'il faut s'en tenir au sentiment de ceux qui font d'*abub* une flûte. (*M. de Castilhon.*)

ABYSSINS. (*Musique des*) L'histoire générale & particuliere de la musique entre dans le plan de ce dictionnaire. Nous donnerons à l'article MUSIQUE une vue générale de l'origine de cet art, de la manière dont il fut cultivé chez les différents peuples de l'antiquité, de sa renaissance chez les modernes, & des progrès qu'il a faits jusqu'à ce moment. Mais indépendamment de ce précis historique, nous avons cru devoir renvoyer aux articles de chaque peuple les détails particuliers que les traditions, les relations de voyages, & nos propres recherches nous ont mis à portée de recueillir sur l'espece de musique que cultivent les nations même les moins civilisées, sur les effets qu'elle y produit, sur les instruments divers qui y sont en usage, &c. Nous croyons même qu'une connoissance bien précise de la gamme & des véritables intervalles que pratiquent les peuples sauvages & barbares dans leurs chants & leur mélodie instrumentale, seroit plus propre que toute autre étude à nous donner quelque idée de l'origine de cet art merveilleux, si toutefois les traces n'en sont pas effacées, & pour jamais dérobées à la curiosité humaine.

Le premier peuple que l'ordre alphabétique soumette à notre examen, est celui de l'*Abyssinie.* Ce pays, situé dans la haute Egypte, a été peu visité par les voyageurs, & les relations imprimées ont donné bien peu de lumieres sur le genre de musique qui y est en usage. M. Bruce, écossois, qui a passé plusieurs années chez les *Abyssins*, & qui a annoncé une relation de son voyage, a publié quelques détails sur les instruments de musique de ce peuple, dans une lettre qu'il a écrite à M. Burney, homme de lettres & musicien ; & que celui-ci a insérée dans le premier volume de son *histoire de la musique*, ouvrage anglois, plein de recherches & de goût, dont il a paru deux volumes in-4°., & dont les amateurs de l'art desirent vivement la continuation. Nous ne ferons que traduire & abréger la lettre de M. Bruce.

Les *Abyssins* ont six instruments de musique : la Flûte, la Trompette, la Timbale, le Tambourin, le Sistre & la Lyre.

Les quatre premiers, qui sont d'un usage plus commun, sont particuliérement employés à la guerre ; le cinquième est consacré aux cérémonies religieuses, & le sixième aux fêtes & aux réjouissances.

Il y a dans l'*Abyssinie* deux idiomes distincts : l'un est l'*Æthiopien*, qui est une langue morte ou savante ; l'autre est la langue d'*Amhara*, qu'on parle à la cour.

La flûte est appellée en éthiopien *kouitz* (car c'est ainsi que nous croyons devoir écrire en françois ce que l'auteur anglois écrit *kwetz.*) Dans la langue Amharique, on l'appelle *agada*, (ou *aghèdè*, suivant notre prononciation.) Elle a à peu près la grandeur & la forme de la flûte allemande ; mais on en joue avec une embouchure semblable à celle de la clarinette : le son n'en est pas fort, & fait entendre un frémissement nazard, comme celui d'un hautbois fendu ; ce qui tient, non à une imperfection accidentelle, mais à la construction même de l'instrument, & en fait le principal mérite pour les *Abyssins.* M. Burney conjecture que ce son nazard est l'effet de la vibration d'un roseau, ce qui constitue la différence du ton d'un hautbois avec celui d'une flûte.

La timbale est appellée dans les deux langues *néghérit* ; parce que toutes les proclamations publiques (appellées *negar*), se font au son de cet instrument.

Chaque timbalier n'a qu'une seule timbale qu'il

porte au côté gauche de sa mule, & sur laquelle il frappe avec un bâton recourbé, d'environ trois pieds de long. D'ailleurs le son n'en est point désagréable, & se fait entendre à une distance prodigieuse.

Le troisième instrument est le petit tambour, appellé *kébaro* dans les deux langues : il a environ la moitié du diamètre, & deux fois la longueur de notre tambour ordinaire ; c'est précisément le tambourin de Provence un peu plus arrondi à son extrêmité inférieure : on le frappe avec la main.

La trompette s'appelle *kenet* en amharique ; mais en langage éthiopien on la nomme *keren*, qui veut dire *corne ;* ce qui fait voir qu'anciennement c'étoit une simple corne. Aujourd'hui elle est faite d'un roseau qui a tout au plus un demi-pouce de diamètre sur environ 5 pieds 4 pouces de longueur. A l'extrêmité de cette longue tige est attaché un morceau de calebasse arrondie, fait précisément comme le pavillon d'une trompette, & orné en dehors de petites coquilles blanches. Le reste de l'instrument, qui est très-propre, est recouvert de parchemin. Cette trompette ne donne qu'un ton qui est le *mi ;* mais le son est fort, rauque & terrible (*a*). Les *Abyssins* en jouent lentement, lorsqu'ils sont en marche & qu'ils commencent seulement à appercevoir l'ennemi ; mais lorsque le combat s'engage, les sons de cet instrument s'accélèrent avec rapidité & se font entendre avec violence : l'effet en est tel, qu'il transporte les soldats *Abyssins* d'une espèce de fureur qui les entraîne à se précipiter au milieu de leurs ennemis sans s'embarrasser du danger, ni songer à leur vie. J'ai voulu plusieurs fois essayer en tems de paix, dit M. Bruce, quel effet le son de leur trompette produiroit sur eux ; j'ai vu constamment qu'ils ne pouvoient en entendre le son tranquillement, & que tous se levoient s'ils étoient assis, & étoient dans une agitation continuelle tant qu'on en jouoit.

Le cinquième instrument est le *sistre ;* ils l'emploient en chantant des cantiques religieux, sur des mouvements vifs ou en *allegro*. Chaque prêtre a un de ces instruments qu'il agite d'une maniere menaçante, en dansant, sautant, tournant en rond, avec une violence si indécente, qu'il a moins l'air d'un prêtre chrétien, que d'un des anciens prêtres du paganisme, de qui vient, à ce qu'il paroît, l'usage du sistre.

Le sixième & dernier instrument est la *lyre* dont on ne joue jamais que pour accompagner la voix, avec laquelle elle chante toujours à l'unisson. Je n'ai jamais, ajoute M. Bruce, entendu de musique à différentes parties chez aucune nation, sauvage ou policée, hors de l'Europe. C'est le dernier perfectionnement de l'art, & c'est probablement à l'Italie qu'on le doit.

La lyre des *Abyssins* a quelquefois cinq cordes, quelquefois six, mais presque toujours sept. Ces cordes sont faites de filets de peau de chèvre ou de mouton très-déliés & tordus : elles se pourrissent vîte, se cassent dans les tems secs, & ne rendent presque aucun son dans les tems humides. Cet instrument étant particuliérement destiné à soutenir & accompagner la voix, on doit croire qu'anciennement il étoit mieux monté & construit avec plus d'art.

La lyre, en amharique, est appellée *beg*, qui signifie *mouton*. En éthiopien on la nomme *mesinko ;* or, le verbe *sinko* veut dire frapper une corde avec les doigts. Comme l'archet ou le *plectrum* n'ont jamais été connus en Abyssinie, le mot de *mesinko* étant interprêté littéralement, signifie donc l'*instrument à cordes dont on joue avec les doigts*. Cela sembleroit prouver qu'il n'y a jamais eu d'autres instruments à cordes en Abyssinie ; & en effet aujourd'hui l'on n'y en connoît pas d'autre.

Anciennement le corps de la lyre des *Abyssins* étoit fait des cornes d'un quadrupède de l'espèce des chèvres, appellé *agazan*, & commun alors dans la province de Tigré. J'ai vu plusieurs lyres très-élégamment faites de ces cornes que la nature semble avoir formées pour cet objet. L'usage des armes à feu étant devenu commun dans la province de Tigré, & les forêts ayant été coupées, l'agazan est devenu très-rare : on a été obligé de faire les lyres de bois rouge, taillé sur le modele des anciennes cornes.

Il y a chez les *Abyssins* une tradition que le sistre, la lyre & le tambourin ont été apportés d'Egypte en Ethiopie par le dieu Thot, dans les premiers âges du monde. La flûte, la timbale & la trompette leur sont venues de la Palestine avec Menœlec, fils de la reine de Saba & de Salomon. Ces traditions prouvent que chez tous les peuples les origines musicales sont antérieures à toutes les époques certaines de l'histoire. (*M. Suard.*)

ACADÉMIE DE MUSIQUE. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une assemblée de musiciens ou d'amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *concert*. Voyez *Concert*. (*J. J. Rousseau.*)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. C'est le titre que porte encore aujourd'hui l'opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établissement célèbre, sinon que de toutes les académies du royaume & du monde, c'est assurément celle qui fait le plus de bruit. Voyez *Opéra*. (*J. J. Rousseau.*)

* L'article qu'on vient de lire est peu digne d'un esprit aussi supérieur que M. Rousseau ; ce n'est qu'un mauvais jeu de mots qui n'a pas même le mérite de la nouveauté. Il y a long-temps qu'on a entendu dire à Arlequin que son pere avoit fait beaucoup de bruit dans le monde, parce qu'il étoit fils d'un tambour : mais ce qui étoit bon sur le théâtre de la comédie italienne peut être fort déplacé dans un dictionnaire. On trouve dans celui de Rousseau beaucoup de ces

(*a*) La trompette des habitants de la nouvelle Zélande, quoiqu'extrêmement sonore, n'a aussi qu'un ton pour ces peuples ; mais elle seroit susceptible d'une aussi grande variété de tons que la trompette d'Europe, si un habile homme en jouoit.

traits d'humeur & de prévention qui, en donnant à ses écrits un effet plus piquant, leur ôtent trop souvent le premier mérite des ouvrages de science & de philosophie, celui de l'exactitude & de la sincérité.

Nous allons parler plus sérieusement des ACADÉMIES DE MUSIQUE.

Le mot d'*académie* a eu des destinées bien diverses. C'étoit chez les Grecs le jardin d'un philosophe où l'on raisonnoit sur les principes & la nature des choses. Chez les modernes, c'est le nom qu'on donne à des sociétés savantes ou littéraires; mais en Italie une *académie* est aussi un concert de musique. En France un jeune homme va à l'*académie* pour apprendre à monter à cheval, & il fait une *académie* lorsqu'il dessine une figure humaine d'après le modele. Ce sont là des exemples de la bisarrerie qui a présidé à la formation des langues modernes.

C'est aux Italiens que l'Europe doit la renaissance de la musique comme de tous les arts. Il est naturel de chercher à relever & à anoblir les titres de sa gloire. Le nom que leurs ancêtres donnoient au dévouement patriotique de Curtius, à l'inflexible équité de Caton, ils l'ont donné au talent du peintre & du chanteur. *Virtu* désigne proprement un des beaux arts, & Caffarielli est un *virtuose* par excellence. Il ne leur a pas fallu faire une si grande violence à leur langue pour donner le nom d'*académie* à des assemblées formées uniquement pour exécuter des cantates & des madrigaux.

Mais ces assemblées étant devenues en quelques villes d'Italie des associations permanentes, munies de la sanction du gouvernement, méritèrent alors un peu mieux le titre d'*académies* de musique.

En 1543, l'*académie des philarmoniques* fut instituée à Vicence, d'où elle passa depuis à Vérone.

En 1565, une autre *académie*, sous le nom *de' gli incatenati* (des *enchaînés*) fut incorporée avec la premiere, & leurs membres réunis s'étant adressés aux magistrats de Vérone, obtinrent la concession d'un terrein sur lequel ils firent bâtir un grand & bel édifice où l'on donnoit un concert public toutes les semaines. Vers l'an 1732, on y a ajouté un théâtre pour y exécuter des opéra.

En 1662, il se forma à Bologne une société du même genre, sous le titre d'*académie des philomuses*, laquelle prit pour symbole une colline couverte de roseaux, avec cette devise: *vocis dulcedine captant.* En 1663, il s'établit par émulation dans la même ville, une autre société qui s'appella l'*académie des musiciens philachisis* (*de' musici Filachisi*), ayant pour symbole deux tambours de basque, & pour devise: *orbem demulcet attactu.* Celle-ci semble n'avoir voulu faire que la parodie de la premiere. Nous croyons que ni l'une ni l'autre n'existe aujourd'hui.

On croit assez généralement que l'*académie royale de musique* à Paris est un établissement à-peu-près du même genre que nos *académies* royales de peinture ou d'architecture. Nous avons été nous-mêmes dans cette erreur; mais en remontant à l'origine de son établissement, nous avons vu qu'on ne lui avoit donné le titre d'*académie*, que dans le sens qu'on prend ce mot en Italie. On peut s'en convaincre en lisant le privilège que Perrin obtint en 1669. En voici le dispositif. LOUIS, par la grace de Dieu, &c. « P. Perrin nous a très-humblement fait remontrer » que depuis quelques années, les Italiens ont établi diverses académies dans lesquelles il se fait des » représentations en musique qu'on nomme *opéra*; » que ces académies étant composées des plus excellens musiciens du Pape & autres princes, » même de personnes d'honnêtes familles, nobles » & gentilshommes de naissance, très-savans & expérimentés en l'art de musique, qui y vont chanter, font à présent les plus beaux spectacles & les » plus agréables divertissemens, non-seulement des » villes de Rome, Venise & autres cours d'Italie; » mais encore ceux des villes & cours d'Allemagne » & d'Angleterre, où lesdites académies ont été » pareillement établies à l'imitation des Italiens; » que ceux qui font les frais nécessaires pour lesdites » représentations, se remboursent de leurs avances » sur ce qui se reprend du public à la porte des lieux » où elles se font..... A CES CAUSES, nous avons » audit Perrin accordé & octroyé, accordons & » octroyons, par ces présentes signées de notre » main, la permission d'établir en notre bonne ville » de Paris & autres de notre royaume, une académie, composée de tel nombre & qualité de » personnes qu'il avisera, pour y représenter & » chanter en public des opéra & représentations en » musique & en vers françois, pareils & semblables » à celles d'Italie, &c....

Nous remarquerons, en passant, que dans ce même privilège du Roi, on trouve cette clause: » & attendu que lesdits opéra & représentations » sont des ouvrages de musique tout différens des » comédies récitées, & que nous les érigeons par lesdites présentes, sur le pied de celles des académies » d'Italie, où les gentilshommes chantent sans déroger; voulons & nous plaît que tous gentilshommes, demoiselles & autres personnes puissent » chanter audit opéra, sans que pour ce ils dérogent » aux titres de noblesse, ni à leurs privilèges, droits » & immunités, &c. ».

La distinction qu'on met dans cette phrase entre l'opéra & la comédie sembleroit indiquer que les comédiens qui étoient nobles ne conservoient pas alors leurs droits aux privilèges de la noblesse. Cependant on a cité & rapporté plusieurs fois un arrêt du conseil, rendu en faveur du comédien Floridor, qui étoit gentilhomme, & qui étoit inquiété par les traitans, à raison du titre d'écuyer qu'il prenoit. Cet arrêt est du 10 novembre 1668, huit mois avant l'expédition du privilège de Perrin; mais ce n'est pas ici le lieu de discuter ce point de fait.

Le privilège accordé à Perrin fut révoqué en 1672 & transporté à Lully, en donnant au titre d'*académie de musique* les mêmes motifs & la même accep-

tion : « Nous permettons au sieur de Lully d'établir » une académie de musique dans notre bonne ville » de Paris, qui sera composée de tel nombre & » qualité de personnes qu'il avisera bon être, pour » faire des représentations devant nous des pieces » de musique, qui seront composées, tant en vers » françois qu'autres langues étrangeres, pareilles » & semblables aux académies d'Italie, &c. »

Notre *académie royale de musique* n'a pas eu depuis d'autres titres constitutifs. Ne seroit-il pas tems de former un établissement qui fût une véritable *académie*; c'est-à-dire, qui fût composé de professeurs & d'amateurs instruits dans la théorie de la musique, & qui réuniroient leurs lumieres & leurs travaux pour la fixer & la perfectionner?

Aucun des beaux arts n'auroit autant de besoin de ce secours que la musique. Les peintres, les sculpteurs, les architectes sont guidés par des règles prises dans la nature, ou par des méthodes certaines & convenues. Les musiciens seuls sont presque abandonnés à la routine & à leur instinct. La langue même de l'art est vague & incertaine jusques dans ses notions les plus élémentaires : elle est si imparfaite, que, même dans la partie technique, elle fourmille de fausses dénominations, comme on le verra souvent en parcourant ce dictionnaire. Des parties essentielles de cet art; celles mêmes d'où résultent souvent les plus grands effets, manquent de signes pour être notées, & la langue n'a point de mots pour les exprimer. Il faudroit donc, tout à la fois, faire le vocabulaire de la musique, en revoir toutes les règles, en observer tous les phénomènes, & tâcher, en écartant tout esprit systématique, de composer enfin une méthode générale qui pût en abréger l'étude & en éclairer la pratique.

Les italiens ont la gloire d'avoir fourni des exemples de presque tous les genres de beautés dont la musique est peut-être susceptible, & d'en avoir répandu le goût dans toute l'Europe. Les françois devront au célebre Gluck d'avoir le premier conçu le systême d'une musique vraiment dramatique, & notre théâtre en offrira les modeles aux autres nations & à la postérité. Hâtons-nous de dérober aux Italiens & aux allemands la gloire de poser les véritables bases du systême musical, & de transformer le plus aimable & le plus touchant des arts en une science aussi intéressante que féconde.

Un homme de lettres très-distingué, qui joint la pratique de la musique à l'étude de la théorie, & qui a publié sur cet art un ouvrage plein de goût, de finesse & de vues utiles, avoit déjà énoncé le vœu que nous formons. Voici ce que dit M. de Chabanon au commencement de l'ouvrage dont nous parlons. « Peut-être seroit-ce concourir à l'accomplissement des vues que je propose que d'ajouter quelque chose encore au sage établissement que l'on » vient de faire en faveur de la musique. Pourquoi » ne pas l'ériger complettement en académie, en » lui assignant des jours d'assemblée où on liroit des » mémoires, des ouvrages relatifs à cet art? Au » moyen de ces séances, les musiciens se trouveroient plus naturellement rapprochés des gens de » lettres, en qui ils doivent chercher des lumieres, » qu'ils reverseront sur eux toutes les fois qu'il » s'agira des mystères propres de la musique. Puisse » cette association s'effectuer, & produire les heureux effets que j'en prévois! » *De la musique considérée en elle-même, & dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie & le théâtre.* Page 23.

Le P. Sacchi, religieux italien, auteur de plusieurs bons livres sur la musique, regrettoit aussi dans un de ses ouvrages que la théorie de l'art ne fût pas mieux connue & plus répandue. « Je vois » avec peine, dit-il, que dans un si grand nombre » d'écoles, de chaires publiques, d'académies de » sciences & d'arts, que l'on compte en Europe, » il n'y en ait pas une où la partie spéculative de la » musique soit enseignée. (*Della divisione del tempo*, » p. 234) ».

Il y a eu autrefois, en différens endroits, des professeurs de théorie musicale. Barthelemy Ramo l'étoit à Salamanque. Il y en a encore en Allemagne. Dans les universités d'Oxford & de Cambridge en Angleterre, on ne professe plus la musique publiquement; mais on y confere encore le bonnet de docteur en musique. Ces anciennes institutions sont tombées, & quand elles seroient rétablies, elles ne rempliroient pas aujourd'hui le but d'utilité générale qu'on devroit se proposer, & qu'on pourroit attendre d'une société bien composée, où des hommes de lettres & des musiciens, instruits les uns & les autres dans la théorie de l'art, seroient occupés à recueillir des observations, à analyser les productions musicales, à rédiger leurs vues dans des mémoires, & à solliciter, par des prix proposés aux amateurs & adjugés en public, la discussion des questions les plus intéressantes & les plus obscures de la musique.

Un ministre actif & zélé qui préside aux *académies* savantes & qui a su y porter de nouveaux motifs d'émulation par des encouragements également utiles au public & aux gens de lettres, préside en même tems à l'administration du théâtre lyrique, & a fondé des écoles pour y perfectionner l'enseignement & diriger les talents des éleves; c'est dans ce moment, sans doute, qu'il convient de proposer l'établissement dont nous venons de tracer le plan, & qu'il est permis d'en espérer le succès.

Quant à l'histoire & à l'état actuel de l'*académie royale de musique*, considérée simplement comme établissement de spectacle, ce n'est pas ici le lieu d'en parler. Voyez *Opéra*. (*M. Suard.*)

ACCENT. On appelle ainsi, selon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la (1) durée, ou dans le ton des syl-

(1) Ce chiffre & ceux qu'on trouvera dans le courant de cet article, indiquent les endroits auxquels on répond, en suivant l'ordre des renvois, dans les *observations* qui suivent.

labes & des mots dont le discours est composé ; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux usages des *accents*, & les deux parties de la mélodie ; savoir, le rhythme & l'intonation. *Accentus*, dit le grammairien Sergius dans Donat, *quasi ad cantus*. Il y a autant d'*accents* différens qu'il y a de manieres de modifier ainsi la voix ; & il y a autant de genres d'*accents* qu'il y a de causes générales de ces modifications.

On distingue trois de ces genres dans le simple discours ; savoir, l'*accent* grammatical qui renferme la regle des *accents* proprement dits, par lesquels le son des syllabes est grave ou aigu ; & celle de la quantité (2), par laquelle chaque syllabe est brève ou longue ; l'*accent* logique ou (3) rationnel, que plusieurs confondent mal-à-propos avec le précédent : cette seconde sorte d'*accent* indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propositions & les idées ont entr'elles, se marque en partie par la ponctuation : enfin l'*accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les sentimens dont celui qui parle est agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *accents* & de leurs effets dans la langue, doit être la grande affaire du musicien ; & Denis d'Halicarnasse regarde avec raison l'*accent* en général comme la semence de toute musique ; aussi devons-nous admettre pour une maxime incontestable, (4) que le plus ou moins d'*accent* est la vraie cause qui rend les langues plus ou moins musicales ; car quel seroit le rapport de la musique au discours, si les tons de la voix chantante n'imitoient les *accents* de la parole ? D'où il suit que, moins une langue a de pareils *accents*, (5) plus la mélodie y doit être monotone, languissante & fade ; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des sons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*accent* pathétique & oratoire, qui est l'objet le plus immédiat de la musique imitative du théatre, on ne doit pas opposer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant sujets aux mêmes passions, doivent en avoir également le langage ; car autre chose est l'*accent* universel de la nature, qui arrache à tout homme des cris inarticulés ; & autre chose l'*accent* de la langue qui engendre la mélodie particuliere à une nation. La seule différence (6) du plus ou moins d'imagination & de sensibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre, en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué, si j'ose parler ainsi. L'Allemand, par exemple, hausse également & fortement la voix dans la colere ; il crie toujours sur le même ton : l'Italien, que mille mouvements divers agitent rapidement & successivement dans le même cas, modifie sa voix de mille manieres ; le même fond de passion regne dans son ame ; mais quelle variété d'expressions dans ses *accents* & dans son langage ! Or, c'est à cette seule variété, quand le musicien sait l'imiter ; qu'il doit l'énergie & la grace de son chant.

Malheureusement tous ces *accents* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'orateur, ne sont pas si faciles à concilier sous la plume du musicien, déjà si gêné par les regles particulières de son art. On ne peut douter que la musique la plus parfaite, ou du moins la plus expressive, ne soit celle où tous les *accents* sont le plus exactement observés ; mais ce qui rend ce concours si difficile, est que trop de regles dans cet art sont sujettes à se contrarier mutuellement, & se contrarient d'autant plus que la langue est moins musicale ; car nulle ne l'est parfaitement ; autrement ceux qui s'en servent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de suivre à la fois les regles de tous les *accents*, oblige donc souvent le compositeur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, selon les divers genres de musique qu'il traite : ainsi les airs de danse exigent sur-tout un *accent* rhythmique & cadencé, dont en chaque nation le caractere est déterminé par la langue. L'*accent* grammatical doit être le premier consulté dans le récitatif, pour rendre plus sensible l'articulation des mots, sujette à se perdre par la rapidité du débit, dans la resonnance harmonique ; mais l'*accent* passionné l'emporte à son tour dans les airs dramatiques ; & tous deux sont subordonnés, sur-tout dans la symphonie, à une troisieme sorte d'*accent*, qu'on pourroit appeller *musical*, (7) & qui est en quelque sorte déterminée par l'espece de mélodie que le musicien veut approprier aux paroles.

En effet, le premier & le principal objet de toute musique est de plaire à l'oreille ; ainsi tout air doit avoir un chant agréable : voilà la premiere loi qu'il n'est jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premiérement consulter la mélodie & l'*accent* musical dans le dessein d'un air quelconque ; ensuite, s'il est question d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*accent* pathétique qui donne au sentiment son expression, & l'*accent* rationnel, par lequel le musicien rend avec justesse les idées du poëte ; car, pour inspirer aux autres la chaleur dont nous sommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous disons. L'*accent* grammatical est nécessaire par la même raison ; & cette regle, pour être ici la derniere en ordre, n'est pas moins indispensable que les deux précédentes, puisque le sens des propositions & des phrases dépend absolument de celui des mots ; mais le musicien qui sait sa langue a rarement besoin de songer à cet *accent* : il ne sauroit chanter son air sans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui suffit de savoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux toutefois, quand une mélodie flexible & coulante ne cesse jamais de se prêter à ce qu'exige la langue. Les musiciens françois ont en particulier des secours qui rendent sur ce point leurs erreurs impardonnables, & surtout le *traité de la prosodie françoise* de M. l'abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous consulter : ceux qui

feront en état de s'élever plus haut, pourront étudier la *Grammaire* de Port-Royal & les favantes notes du philofophe (*a*) qui l'a commentée ; alors appuyant l'ufage fur les regles, & les regles fur les principes, ils feront toujours fûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*accent* grammatical de toute efpece.

Quant aux deux autres fortes d'*accents*, on peut moins les réduire en règles, & la pratique en demande moins d'étude, & plus de talent ; on ne trouve point de fang-froid le langage des paffions ; & c'eft une vérité rebattue, qu'il faut être ému foi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc fuppléer, dans la recherche de l'*accent* pathétique, à ce génie qui réveille à volonté tous les fentimens, & il n'y a d'autre art dans cette partie que d'allumer en fon propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. *Voyez* Génie.

Eft-il queftion de l'*accent* rationnel, l'art a tout auffi peu de prife pour le faifir, par la raifon qu'on n'apprend point à entendre à des fourds. Il faut avouer auffi que cet *accent* eft moins que les autres du reffort de la mufique, parce qu'elle eft bien plus le langage des fens que celui de l'efprit : donnez donc au muficien beaucoup d'images ou de fentiment & peu de fimples idées à rendre ; car il n'y a que les paffions qui chantent ; l'entendement ne fait que parler. (*J. J. Rouffeau.*)

Obfervations fur l'article précédent.

L'article qu'on vient de lire mériteroit un long commentaire. Il s'en faut beaucoup qu'on y trouve & cette jufteffe dans les idées, & cette précifion dans les expreffions qu'on auroit droit d'attendre d'un auffi excellent efprit & d'un auffi grand écrivain que J. J. Rouffeau. Son dictionnaire de mufique eft peut-être de tous fes grands ouvrages celui où il a le moins médité & approfondi le fujet qu'il traitoit. On eft aifément féduit par l'élégance qu'il porte quelquefois dans des analyfes fouvent abftraites, & fur-tout par la chaleur, l'efprit & la grace qu'il répand fur les difcuffions relatives aux principes ou aux effets de l'art qui tiennent au goût & à l'imagination ; mais il faut fe défier un peu de fes affertions fur les points de doctrine ou d'érudition qui demandent des connoiffances pofitives & des définitions rigoureufes. On peut en juger par les obfervations que nous allons faire fur fon article Accent.

1°. On appelle ainfi, dit-il, toute modification « de la voix parlante dans la durée ou dans le ton » des fyllabes & des mots dont le difcours eft com» pofé ».

Cette définition manque d'exactitude. Il falloit commencer par diftinguer l'acception que le mot *accent* avoit chez les anciens, d'avec celle qu'il a dans les langues modernes.

Chez les grecs, l'*accent* n'avoit aucun rapport à la *durée* des fyllabes : il défignoit exclufivement l'intonation de la fyllabe au grave ou à l'aigu. Il y avoit trois *accents* : l'aigu, qui faifoit élever la voix fur la fyllabe qui en étoit affectée ; le grave, qui faifoit defcendre la voix ; & le circonflexe, qui exigeoit l'élévation & l'abaiffement alternatifs de la voix fur la même fyllabe.

Les romains qui modelèrent la profodie de leur langue & les formes de leur verfification fur la langue grecque, en prirent les *accents* & attachèrent au mot la même fignification. Mais ces *accents*, qui paroiffent tenir au principe même de la formation des langues (voyez l'article *Langue*), & qui formoient un des caractères naturels de l'idiôme grec, s'altérèrent en paffant dans un autre idiôme. En les adoptant, les romains ne purent parvenir à la douceur & à la mélodie de la prononciation grecque. Quintilien fe plaint que les *accents* des romains avoient une forte d'afpérité & un défaut de variété qui les rendoient beaucoup moins agréables que ceux des grecs. (Voyez *Inft. Orat. l. 12, c. 10.*)

Comme la prononciation eft ce qu'il y a de plus mobile & de plus variable dans les langues, les révolutions qui détruifirent la liberté & les arts dans les républiques de la Grèce & de Rome, y détruifirent bientôt l'ufage & le fentiment de ces *accents* qui rendoient leurs langues fi harmonieufes. Le mot *accent* ne fignifia bientôt plus que les fignes imaginés pour marquer dans l'écriture les intonations graves ou aigues qui ne s'obfervoient plus. Ce mot n'a guère d'autre emploi dans notre langue. Dans les langues italienne & angloife, il a une acception plus étendue & qui fe rapproche de fon acception primitive. On y entend par *accent* une inflexion de voix plus forte & plus reffentie fur une des fyllabes d'un mot. Chaque mot, à l'exception des monofyllabes, porte un *accent*, qui eft placé en général fur la pénultième fyllabe. La voix s'élève & fe prolonge fur la fyllabe qui en eft frappée. Il y a cependant en italien des exceptions à ces deux dernieres règles. Dans les mots appellés *tronchi*, comme *liberò*, *trovò*, &c. l'*accent* porte fur la derniere fyllabe fans la rendre fenfiblement plus longue. Les italiens ont auffi des mots dactyliques ou terminés par un dactyle, comme *perfido*, *dividere*, &c. où l'*accent* ne porte que fur l'antipénultième. Dans notre langue, nous n'avons que l'*accent* circonflexe qui indique une fyllabe longue, comme dans *même*, *trâme*. Nos *accents* grave & aigu, placés prefque toujours fur des E, ne font que des fignes qui donnent à cette voyelle un fon plus ou moins ouvert, fans aucun rapport à l'intonation ou à la durée du fon. Ainfi, nous avons adopté les expreffions anciennes fans y attacher aucune idée ; puifque ces mots de *grave* & d'*aigu* n'indiquent dans notre langue que la forme du figne, & non, comme dans les langues anciennes, une prononciation plus grave ou plus aigue. Nous n'avons que trop d'exemples de ces inconféquences que le pédantifme & l'incurie ont introduites dans notre langue.

(*a*) Notes de M. Duclos à la grammaire générale de P.-R.

Il résulte de cette imperfection du langage que même de bons écrivains, en employant ces mots empruntés du grec & du latin, & confondant ensemble l'acception ancienne avec l'acception moderne, ne donnent qu'une idée vague & incomplette de ce qu'ils veulent faire entendre. Nous en trouvons un exemple dans l'article *accent* du dictionnaire de littérature, écrit d'ailleurs par un auteur célèbre à qui nous devons un grand nombre d'autres articles excellents. « On nous assure, dit-il, » (en paroissant douter) que dans le grec & le latin, » l'*accent* marquoit l'intonation de la voix sur telle » ou telle syllabe, & c'est ce qu'on appelle l'*accent* » *prosodique* ». Nous croyons que ces deux mots n'ont jamais été unis par aucun des écrivains qui ont écrit sur les *accents* des anciens. Le mot *accent* est purement latin, *accentus*, *quasi ad cantus*, disent les grammairiens. Il n'étoit que la traduction du mot grec Προσῳδία de Προς *ad* & ᾠδὴ *cantus*. Ainsi les grecs appelloient *prosodie grave*, *prosodie aigue*, ce que les latins ont nommé depuis *accent grave*, & *accent aigu*. On voit donc qu'un *accent prosodique* en parlant des langues grecque & latine seroit la même chose qu'un *accent accentué*. Mais comme dans notre langue le mot de *prosodie* est absolument dénaturé, & ne signifie plus que la règle des syllabes brèves ou longues, les lecteurs françois pourroient croire que par l'*accent prosodique*, on doit entendre un *accent* de quantité; ce que n'a pas voulu dire l'auteur de l'article que nous citons. Il est inutile de faire remarquer combien ce défaut de précision dans les termes doit en répandre dans les idées, sur-tout dans un sujet qui par lui-même est déjà très-obscur.

(2) Rousseau tombe ici dans la même faute, en disant que l'*accent grammatical* désigne à la fois l'intonation grave ou aigue d'une syllabe, & sa quantité. Chez les anciens, l'*accent* ne marquoit jamais la quantité : dans notre langue il ne fixe jamais l'intonation.

(3) Si on attache au mot *accent* une signification nette & précise, & s'il doit toujours désigner une inflexion quelconque de la voix sur une syllabe, on conçoit difficilement ce que ce peut être qu'un *accent logique & rationel*. Nous ne connoissons aucune phrase où une inflexion de voix déterminée indique *le rapport & la connexion des propositions & des idées*. Ces rapports se marquent dans l'écriture par la ponctuation; dans le discours, par les liaisons & les repos de la voix, non par des intonations particulières, & encore moins par la valeur de tems qu'on donne à telle ou telle syllabe.

(4) C'est ici qu'on s'apperçoit combien le défaut de précision dans les termes jette d'obscurité dans les idées, & peut égarer les meilleurs esprits. On a dit, & on a eu raison de dire que les *accents* de la langue grecque contribuoient sur-tout à en faire une langue *musicale*; mais on entendoit par ce mot une langue dont la prononciation seule étoit une espèce de chant. En effet, des mots abondants en voyelles sonores, qui toutes avoient une valeur constante dans leur durée relative, & dont la plupart étoient frappées d'une intonation fixe qui pouvoit être un intervalle de quinte au grave ou à l'aigu, avoient évidemment les propriétés essentielles de la musique. Mais si par une langue plus ou moins *musicale*, on entend, comme fait M. Rousseau dans tout le cours de ce paragraphe, une langue plus ou moins propre à recevoir les intonations & les mouvements qui constituent le chant musical, nous pensons que c'est une grande erreur. La nécessité de bien unir les *accents* de la musique à ceux de la parole dans une langue qui a des intonations déterminées, pourra donner au chant expressif un degré de vérité & d'énergie dont ne sera pas susceptible une langue non accentuée; mais cette même nécessité nuira en même tems beaucoup à la variété & à la liberté des combinaisons mélodiques. Aussi ce ne fut qu'en violant la règle des *accents* que la musique proprement dite s'étendit & se perfectionna chez les grecs. C'est ce que nous développerons à l'article *Langue*, où nous examinerons quelles sont les propriétés musicales des langues.

(5) D'après la définition essentielle établie dans l'observation précédente, on sentira aisément combien M. Rousseau est peu fondé à dire que moins une langue a d'*accents*, *plus la mélodie y doit être monotone*, *languissante & fade*; nous croyons, au contraire, que la mélodie, n'étant point gênée par des intonations obligées au grave & à l'aigu, peut y être, par cela même, plus variée, & conséquemment plus piquante. (Voyez *Langue*.) On trouve donc, dans cette assertion de Rousseau, l'envie de déprimer la langue françoise beaucoup plus que le desir de trouver des principes vrais & des résultats utiles. Il est résulté de cette disposition d'esprit si peu favorable à la vérité, que cet éloquent écrivain est tombé dans des contradictions frappantes sur ce même sujet, lorsque son humeur contre notre langue n'a pas détourné son esprit de ses routes naturelles. Il n'y a rien, en effet, de plus opposé à ce qu'il a avancé dans les passages que nous venons de relever, que le passage suivant, tiré de son article *Mesure*. « La mesure des grecs tenoit à leur » langue; c'étoit la poésie qui l'avoit donnée à la » musique; les mesures de l'une répondoient aux » pieds de l'autre : on n'auroit pas pu mesurer de la » prose en musique. Chez nous c'est le contraire : » le peu de prosodie de nos langues fait que dans » nos chants la valeur des notes détermine la quantité des syllabes; c'est sur la mélodie qu'on est » forcé de scander le discours; on n'apperçoit pas » même si ce qu'on chante est vers ou prose : nos » poésies n'ayant plus de pieds, nos vocales n'ont » plus de mesures; le chant guide, & la parole » obéit ».

(6) Le rapport qu'établit Rousseau entre le degré de sensibilité & d'imagination d'un peuple & les *accents* de sa langue, nous paroît une supposition gratuite. Nous croyons que les *accents* d'intonation sont le

le caractère distinctif des langues originales ; & que ces *accents* s'altèrent & s'effacent par degrés, à mesure que les langues primitives se corrompent & se mêlent à des idiômes étrangers. C'est ce que nous tâcherons d'expliquer ailleurs. Nous n'opposerons ici qu'une preuve de fait à l'assertion de J. J. Rousseau. Les chinois sont un des peuples qui ont le moins de ce qu'on appelle sensibilité & imagination ; & c'est peut-être le peuple dont la langue est le plus accentuée.

Quant à ce que M. Rousseau ajoute sur les différentes manières dont les peuples divers modifient leurs voix pour exprimer leurs sentiments, & dont il cite pour exemple l'expression de la colère, ce qu'il dit nous paroît également hypothétique & gratuit. Qu'un habile compositeur italien, allemand ou françois fasse un air de fureur sur des paroles italiennes, allemandes ou françoises, nous ne pouvons pas douter qu'on n'y trouve à peu près les mêmes intervalles dans le chant, avec des formes & des mouvements analogues dans l'accompagnement. L'air d'Achille au troisieme acte d'*Iphigénie en Aulide* sera un air de fureur très-expressif dans toutes les langues. Comment, d'ailleurs, M. Rousseau peut-il dire que c'est à l'imitation vraie des *accents* de la langue que le compositeur devra les *grâces* de son chant! Les grâces du chant sont bien indépendantes de pareilles imitations.

(7) Rousseau parle ici d'un *accent musical* auquel tous les autres sont subordonnés, & qu'*il faut d'abord consulter* pour donner un chant agréable à un air quelconque : il est singulier qu'il ne donne en même tems aucune définition de cet *accent* si essentiel, ni aucun moyen de le reconnoître & d'en suivre les règles. Tâchons de suppléer à cette omission.

Nous avons demandé à plusieurs habiles compositeurs nationaux & étrangers, ce qu'ils entendoient par *accent musical*, & si cette expression appartenoit à la langue de l'art. Quelques-uns nous ont répondu qu'ils ne pouvoient attacher aucune idée précise à cette expression : d'autres nous l'ont expliquée, mais avec des acceptions très-diverses.

Nous l'avons cherchée dans les meilleurs ouvrages italiens qui ont été écrits sur la musique, dans ceux de Zarlino, Doni, Tartini, Sacchi, Eximeno, &c. Nous l'y avons trouvée rarement employée, & elle y est quelquefois employée dans des sens opposés.

Nous en avons conclu que ce n'est donc point une expression technique dont le sens soit déterminé & généralement reconnu par les savants & les artistes. Elle nous paroît cependant nécessaire pour exprimer en beaucoup de cas des effets très-distincts & souvent essentiels. Nous allons donc essayer d'attacher à ce mot une idée nette & précise, en suivant son analogie avec sa signification grammaticale & primitive. C'est la seule manière d'éviter le vague & l'incorrection qui s'introduit trop souvent dans l'emploi des mots transportés d'un art à un autre.

L'*accent* étant, dans le discours, une modification plus marquée de la voix, pour donner à la syllabe qui en est frappée, une énergie particulière, soit par la force ou la durée du son, comme dans les langues italienne & angloise ; soit par une intonation très-sensible au grave ou à l'aigu, comme dans les langues grecque & latine ; il ne s'agit plus que de transporter à la musique les idées générales que présente ce mot dans la grammaire. L'*accent musical* sera donc une énergie plus marquée, attachée à une note particulière de la mesure, du rythme, de la phrase musicale ; soit 1°. en articulant cette note plus fortement ou avec une force graduée ; 2°. en lui donnant une valeur de tems plus grande ; 3°. en la détachant des autres par une intonation très-distincte au grave ou à l'aigu. Ces différentes sortes d'*accent musical* appartiennent à la mélodie pure ; on peut en tirer d'autres de l'harmonie. Nous allons expliquer, aussi clairement & aussi succinctement que nous le pourrons, la maniere dont nous concevons ces effets divers.

1°. La premiere espèce tient à l'essence même de de la musique, à toute mesure fixe & régulière. Supposons vingt-quatre notes de suite, de valeur égale ; si vous les entonnez ou les exécutez sur un instrument avec une force égale de son, comme elles ont toutes une égale durée, vous n'aurez qu'une succession distincte de tons semblables, mais sans aucun sentiment de mesure : il n'y aura pas de musique. Si vous voulez y faire sentir une mesure fixe, vous serez obligé de marquer, par une articulation plus ressentie, la note qui commencera chaque mesure. Ainsi s'il y a vingt-quatre noires, & que vous vouliez leur donner une mesure à quatre tems, vous frapperez plus fortement la premiere, la cinquieme, la neuvieme, &c. Pour la mesure à trois tems, vous appuyerez sur la premiere, la quatrieme, la septieme, &c. Pour la mesure à deux tems, vous renforcerez les notes impaires. C'est ce que fait naturellement tout chanteur & tout exécutant. Les notes frappées plus fortement, s'appellent les tems forts de la mesure, & les autres sont les tems foibles. Dans la mesure à quatre tems, il y a même deux tems forts, & deux tems foibles ; car le troisieme se marque plus foiblement que le premier, mais plus fortement que le second & le troisieme. Voilà donc un *accent musical* constant, & inhérent à tout morceau de musique mesurée ; car il doit y exister, lors même que par le mouvement du rhythme ou pour des effets d'expression, cet *accent* se trouve contrarié, ou presque effacé par un *accent* d'un autre genre. 2°. Si, à chaque mesure, ou de deux en deux mesures, ou de trois en trois, &c., la même note, ou une note plus longue que les autres, revenoit régulièrement sur le même tems de la mesure ; cette note pourroit être regardée comme un *accent musical* qui donneroit à la mélodie un effet particulier. 3°. Si, de même, à certains tems de la mesure ou de la phrase musicale, la mélodie s'élevoit ou s'abaissoit régulièrement par un

intervalle très-marqué ; cette intonation formeroit également un *accent* très-sensible.

A ces moyens tirés de la mélodie, joignons ceux que l'harmonie peut fournir. Si les divers instruments frappent régulièrement avec plus de force un certain tems de la mesure ou de la phrase musicale ; ou si un plus grand nombre d'instruments se réunissent pour frapper ce même tems, il y aura un *accent* sur cette note ; il y en aura aussi un sur la note qui, à des intervalles réguliers, sera frappée d'une dissonance marquée ou d'un passage brusque de modulation.

Toute note syncopée forme aussi un *accent*. La partie de la note qui est nécessairement renforcée pour marquer le tems fort, porte un *accent* mélodique : cet *accent* peut être fortifié par le changement d'accord qui se fera sur cette seconde partie de la note.

Ces différents exemples d'*accents* sont susceptibles de beaucoup de nuances & de combinaisons : il nous suffit d'en avoir indiqué les principes ; & pour rendre nos idées plus sensibles, nous nous contenterons de citer deux exemples. Ils sont pris dans deux airs de danse très-connus ; car c'est sur-tout dans ces airs que l'*accent* doit être plus ressenti.

Le premier exemple (*fig*. 8), présente la premiere phrase d'un air de danse à deux tems, de Rameau. On y voit une note aigue qui s'éleve du chant presque à chaque mesure, & qui donne à l'air un effet vif & piquant. Cette note est d'autant plus sensible, qu'elle est la quinte du ton ; que c'est une blanche au milieu de noires ou de croches, & que d'ordinaire elle s'éleve de quarte. Cette note tombe toujours sur le second tems de la mesure, ce qui dans une symphonie ordinaire en affoibliroit l'effet ; mais pour la danse, cette espece de bond doit avoir, au levé, un effet qu'il n'auroit pas au frappé. Il y a donc deux *accents* sur chacune des mesures où cette note reparoît ; l'*accent* métrique qui marque le tems fort de la mesure, & l'*accent* mélodique qui tient à l'intonation aigue & au retour affecté d'un même ton.

Le second exemple, *fig*. 9, est dans la premiere phrase d'un air de danse à deux tems de l'*Armide* de Gluck. La note tonique bien marquée dans les deux premières mesures, par une suite d'accords parfaits, se trouvant brusquement diésée sur le frappé de la troisieme mesure, y forme un *accent* d'autant plus sensible, que c'est une note purement d'expression & hors de l'harmonie. Nous observerons, en passant, à propos de ce trait assez remarquable, que le goût & le sentiment du compositeur introduisent très-souvent dans les parties charmantes d'un morceau de musique, des sons dissonants qui ne peuvent entrer dans aucun accord régulier, ni se réduire à aucun principe général d'harmonie, & qui ont cependant un effet agréable.

Les différentes espèces d'*accents* que nous venons d'analyser, ont des caractères très-marqués, & sont tellement inhérents à la composition de la mélodie, qu'on ne peut l'exécuter avec justesse pour l'intonation & le mouvement, sans les faire sentir distinctement. Il en est encore d'autres d'une nature moins sensible, qui tiennent plus aux formes du rhythme qu'aux intonations de la mélodie ; que le compositeur n'a marqués souvent par aucun signe, mais que l'exécutant qui a du goût & un talent exercé devine aisément. Ces *accents* consistent dans les renforcements, les adoucissements, les renflements de sons ; dans des manières de détacher, de lier, d'articuler certaines notes, & dans d'autres modifications qui rendent l'esprit de la composition & produisent souvent ce qu'on appelle l'*effet*. L'article qui suit ces observations, & que nous n'avons lu qu'après avoir écrit ce qu'on vient de dire, nous dispense d'entrer dans d'autres détails sur cet objet.

Nous n'avons considéré l'*accent* musical que relativement à la musique purement instrumentale ; parce que c'est là qu'il faut sur-tout l'observer pour en prendre une idée précise. On sent que tout ce que nous en avons dit, s'applique également à la musique unie à la poésie, mais avec des modifications très-étendues : les paroles ayant elles-mêmes leurs *accents*, soit prosodiques, soit oratoires, soit pathétiques, l'accord juste de ces *accents* avec ceux de la musique proprement dite, peut donner lieu à une infinité de combinaisons, susceptibles de bons ou de mauvais effets, selon que ces *accents* divers se fortifient mutuellement ou se contrarient entr'eux. Cette discussion nous meneroit trop loin : les détails en seront mieux placés aux articles *Air*, *Récitatif*, *Expression*, *Langue*, *&c*. (*M. Suard.*)

ACCENT MUSICAL. Dans l'article précédent, M. Rousseau indique l'*accent musical*, dont on n'avoit pas encore parlé (dans le sens dont je l'entends). Encouragé par le peu qu'il en dit, je veux tâcher d'en donner quelqu'idée qui, sans doute, sera bien au-dessous de celle qu'en auroit donnée M. Rousseau, s'il avoit voulu.

Dans la musique, l'intonation de la voix ou de l'instrument étant déterminée, ce n'est pas là qu'il faut chercher l'*accent*, mais dans la maniere de faire cette intonation. Je m'explique : sur les instruments à cordes & à archet (le violon, par exemple), on peut donner un coup d'archet sec & détaché, ou un coup d'archet long & traînant sur la même note ; on peut même, sans tenir la note plus long-tems, faire toucher une plus grande partie d'archet à la corde, en le tirant avec plus de vélocité. Dans les instruments à vent, les coups de langue font le même effet, & les différents coups d'archet & de langue, constituent en partie l'*accent musical*.

On peut commencer une note *piano* & la finir *forte*, en enflant graduellement le ton ; on peut au contraire la commencer *forte* & la finir *piano* en diminuant le ton : autre partie de l'*accent musical*.

Enfin, on peut détacher certaines notes dans un trait de chant, & lier les autres ; ce qui acheve de completter l'*accent musical*.

La phrase de musique qu'on trouvera dans la

fig. 10, prendra des expressions différentes ; suivant qu'on y appliquera l'*accent musical*. Observez que les marques par lesquelles j'ai tâché d'indiquer les différents *accents*, ne les expriment que très-imparfaitement.

C'est au choix de l'*accent musical* propre à la piece qu'on exécute, qu'on reconnoît le bon musicien, l'homme de goût ; c'est de ce choix que dépend toute l'expression : c'est ce choix qu'un bon maître peut donner jusqu'à un certain point, mais qu'on sent mieux qu'on ne peut l'indiquer, & qu'il faut tenir de la nature pour le bien posséder.

C'est l'*accent musical* qui fait qu'une musique expressive pour un Allemand, ne l'est point pour un François. Je me souviens à cette occasion d'avoir entendu raconter à un compositeur distingué, que Hasse eut peine à reconnoître ses airs exécutés à Paris par des François.

Outre cet *accent musical* indéterminé, lorsque le compositeur ne l'a pas marqué expressément, il y a un *accent* déterminé, & à quoi le compositeur a droit de s'attendre sans le marquer.

Pour les instrumens à corde, cet *accent* consiste à marquer d'un nouveau coup d'archet chaque note, à moins qu'elles ne soient d'une valeur trop courte pour que cela se puisse ; ainsi on passera sous le même coup d'archet les doubles croches dans un *alla breve* ; les triples croches dans un *allegro* à 2, à 3 ou à 4 tems, dans un *vivace*, ou dans un *presto* de mêmes mesures ; mais dans un *vivace* ou dans un *allegretto* à $\frac{3}{8}$, les triples croches demandent chacune un nouveau coup d'archet : il en est de même de l'*allegretto* à 2 ou à 4 tems. Dans les pieces où il y a des trois pour deux, chaque note demande ordinairement un nouveau coup d'archet. Quant aux *siciliennes*, dont la mesure est $\frac{6}{8}$, le tems lent ; & la premiere de trois notes, une croche pointée ; la seconde, une double croche ; & la troisieme, une croche, on donne un nouveau coup d'archet à chaque note.

Je ne parlerai point ici du tems de la mesure où l'archet doit descendre ou monter, quoique cela fasse une partie considérable de l'*accent musical* ; parce que c'est un de ces principes fondamentaux que tout exécutant connoît.

Quant aux instrumens à vent, ils ne donnent le coup de langue qu'à la premiere de deux notes vîtes, & coulent l'autre, en observant de faire la premiere plus longue & plus forte que la seconde : 1°. parce que cela facilite l'exécution, & la rend beaucoup plus moëlleuse : 2°. parce que la premiere des deux notes est celle qui est effectivement dans l'harmonie, & que l'autre n'est qu'une note de goût ; cette seconde raison devroit porter tous les instrumens à observer cette regle. Dans les *siciliennes*, on donne le coup de langue, comme le coup d'archet.

Les hautbois & les bassons coulent ordinairement jusqu'à huit notes vîtes, à cause de la difficulté du jeu.

Quant aux chanteurs, l'*accent musical* est déterminé par les paroles mêmes : toutes les notes qui passent sous la même syllabe doivent aussi passer sous le même coup de gosier, à moins que ce ne soit une roulade ; alors cela dépend du bon goût & de l'habileté de l'exécutant. (*M. de Castilhon.*)

Accent. Sorte d'agrément du chant françois, qui se notoit autrefois avec la musique, mais que les maîtres de goût du chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon jusqu'à ce que les écoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'*accent* ne se pratique que sur une syllabe longue, & sert de passage d'une note appuyée à une autre note non appuyée, placée sur le même degré : il consiste en un coup de gosier qui éleve le son d'un degré pour reprendre à l'instant sur la note suivante le même son d'où l'on est parti ; plusieurs donnoient le nom de *plainte* à l'*accent*. *Voyez* le signe & l'effet de l'*accent* à la *fig.* 11. (*J. J. Rousseau.*)

* Cet agrément s'écrit aujourd'hui avec la musique, comme Rousseau dit qu'on le faisoit autrefois. Il s'exprime par une *petite note*, ou par une note prise sur la valeur de celle qui la précède ; ainsi entre deux UT *noires*, si l'on veut faire entendre un *accent*, on fera du premier une croche pointée, & l'*accent* sera un RÉ double-croche, qui achevera la valeur de la noire. (*M. Framery.*)

Bien des musiciens appellent, ou du moins appelloient autrefois *accent* un agrément consistant à faire entendre la note immédiatement au-dessus ou au-dessous de celle qui est notée, suivant que la note qui la précède est au-dessus ou au-dessous, & en diminuant la valeur de la note, sur laquelle on fait l'*accent*, de la valeur de ce même *accent*. Quelques anciens musiciens françois indiquoient cet *accent* par un crochet, les allemands par un petit trait, aujourd'hui on le marque par une petite note de la valeur que l'on veut donner à l'*accent*. *Voyez* ces signes & ces effets de l'*accent*, *fig.* 12.

Un autre *accent*, dont j'ai trouvé la marque & l'expression dans quelques auteurs, est celui *fig.* 2 ; & remarquez que le premier est celui qui est encore usité aujourd'hui.

Les auteurs qui ont écrit en allemand & en latin au 16^e^ & 17^e^ siecles, divisent l'*accent* en trois différentes sortes : 1°. *accentus intendens*, qui est celui *fig.* 12, *n°.* 2 : 2°. *accentus remittens*, qui est celui du *n°.* 1, *fig.* 12 : & 3°. *accentus varius* ou *circumflexus*, composé, pour ainsi dire, des deux précédens, & qui n'est que le *flatté* d'aujourd'hui. Voyez *Flatté*. (*M. de Castilhon.*)

Accent double. Cet agrément que l'on note aujourd'hui tout du long, consiste à retrancher la moitié de la valeur d'une note, en anticipant celle qui la suit ; on le marquoit autrefois par deux petits traits verticaux paralleles. Sur la premiere note, *voyez* la marque & l'effet de l'*accent double*. (*M. de Castilhon.*)

Accents. Les poëtes emploient souvent ce

mot au pluriel, pour signifier le chant même; & l'accompagnent ordinairement d'une épithete, comme *doux*, *tendres*, *tristes accents*. Alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine, car il vient de *canere cantus*, d'où l'on a fait *accentus*, comme *concentus*. (*J. J. Rousseau.*)

ACCENTS ECCLÉSIASTIQUES. On appelloit ci-devant ainsi les différentes inflexions de voix qu'on faisoit dans les églises catholiques en psalmodiant. Il y avoit,

1°. L'*accent immuable*, lorsque la voix restoit toujours sur le même ton.

2°. Le *moyen*, quand on abaissoit la voix de tierce sur une syllabe.

3°. Le *grave*, quand la voix tomboit de quinte.

4°. L'*aigu*, qui avoit lieu lorsqu'après avoir abaissé la voix de tierce pendant quelques syllabes, on reprenoit le premier ton.

5°. Le *modéré*, quand, après avoir élevé la voix de seconde pendant quelques syllabes, on reprenoit le premier ton.

6°. L'*interrogatif*, pour exprimer une interrogation; on élevoit la voix d'une seconde pour les derniers mots.

7°. Enfin, le *final*, quand la voix tomboit de quarte sur la derniere syllabe.

Il paroît qu'aujourd'hui les noms de ces *accents* ne sont plus d'usage, & quelques *accents* sont dans le même cas. Au moins je n'ai trouvé aucun de ces noms dans le *Traité historique & pratique sur le chant ecclésiastique* de l'abbé le Bœuf, que je crois le plus récent sur ce sujet; & cet auteur n'admet que le premier, le second, le troisieme & le quatrieme de ces *accents*, sans en rapporter les noms. (*M. de Castilhon.*)

ACCENTS. (*Musique des hébreux.*) Quelques auteurs veulent que les *accents* des hébreux leur servissent aussi de notes. On peut voir l'opinion de Kircher à ce sujet dans sa *Musurgie*, *liv. II.* Nous ne mettons point ici ces *accents*, ni les traits de chant qu'ils indiquent suivant ce savant, parce que certainement jamais les anciens Juifs n'ont eu une musique si variée. (*M. de Castilhon.*)

* Il paroît que les hébreux n'avoient d'autre musique que celle qui résultoit des *accents* de leur langue, du moins si l'on s'en rapporte au témoignage de deux Rabbins, cités par le docte Buxtorff dans son traité *des points hébraïques*. Voici ce que dit l'un de ces rabbins, Elie Lévite: « les *accents* » (& il entend par ce mot leurs signes matériels) » ont été inventés non-seulement pour distinguer » les périodes & les phrases, mais encore pour indiquer & exprimer la modulation & le chant. Ainsi » il n'y a dans notre langue aucun mot sans un accent » qui en désigne la modulation particuliere ». On voit que suivant cet auteur, les *accents* servent indifféremment pour bien parler & pour chanter, & que leurs signes matériels sont autant de notes de musique. L'autre rabbin, nommé Efodée, s'exprime ainsi dans sa grammaire: « Il y a dans la langue hébraïque d'autres signes nommés *accens*, destinés à » perfectionner le sens des paroles & à suppléer à » la maniere commune de parler; car l'expérience » nous apprend que la parole imprime plus vivement dans l'esprit l'idée des objets, lorsqu'elle est » modifiée par les diverses inflexions de la voix, par » l'abaissement & l'élévation des tons, par les repos & les syncopes, & par toutes ces inflexions » qui expriment la plainte, la priere, &c. ».

Les juifs regardoient les *accents* comme une chose si importante, que des rabbins ont prétendu que Dieu lui-même avoit revelé à Moïse, sur le mont Sinaï, la maniere de noter les *accents*. On ne peut donc guere douter que dans la lecture publique des livres sacrés, cette variété harmonieuse d'*accents*, rendue avec précision par des voix justes & sonores, ne produisît une véritable espece de chant. L'hébreu, prononcé encore aujourd'hui dans les synagogues avec l'emphase & la gravité que comportent les cérémonies religieuses, paroît avoir une prosodie très-marquée & très-musicale, qui fait concevoir ce que devoit être la langue grecque prononcée avec les tems réguliers & les intonations fixes, attachés à sa prosodie & à ses *accents*. (*M. Suard.*)

ACCIACATURA. Ce mot italien qui n'a, que je sache, aucun correspondant en françois, signifie un agrément qui ne peut avoir lieu que dans l'accompagnement du clavecin, ou quand celui-ci a une partie obligée à exécuter, où il y a des arpeges. L'*acciacatura* consiste à frapper dans un accord une ou plusieurs notes qui n'y appartiennent pas, mais qui se trouvent entre les notes qui font l'accord. On comprend aisément qu'il faut avoir des doigts de reste, & qu'il faut d'abord laisser échapper les notes qui font l'*acciacatura*. Il me semble qu'on ne doit faire aucun agrément dans l'accompagnement; il n'est fait que pour faire valoir la partie principale, comme l'observe M. Rousseau Voyez *les fig.* 15 & 16. (*M. Castilhon.*)

* Malgré l'avis de l'auteur de l'article précédent, je crois que ces notes intermédiaires ne peuvent nuire à la partie principale. Il ne faut pas les considérer comme agréments, mais comme liaisons d'un accord à l'autre. L'accompagnateur, pour peu qu'il ait de goût, n'emploie dans l'*acciacatura* que les notes qui servent au chant. Il en résulte que l'harmonie n'étant frappée que sur les tems principaux, quelquefois même sur le premier tems seulement; & le reste étant rempli par une simple mélodie, le chant en est plus découvert & mieux senti. Au reste les italiens donnent une autre définition de l'*acciacatura*. C'est, selon eux, un agrément qu'on pratiquoit autrefois sur le clavecin, en frappant soit de la basse, soit au-dessus avec la note d'harmonie sa note inférieure; non pas successivement, comme dans l'*appoggiatura*, mais simultanément, pour lui donner un son moins déterminé. Ce mot vient d'*acciaccare*, qui signifie *écraser*, *écacher*. Cette étymologie prouve assez que la derniere acception est la seule qui soit juste.

Les allemands ont de ce mot une idée également éloignée de son véritable sens : ils appellent *acciacatura*, l'accord de dominante suspendue sur la tonique : au moins telle est la définition que nous en a donnée un célèbre compositeur allemand. Il paroît même que cette idée commence à être adoptée parmi les maîtres Italiens. Voici comment M. Testori définit l'*acciacatura* dans son ouvrage intitulé : *la musica ragionata*.

« Le mot d'*acciacatura*, fort en usage parmi nos » musiciens, & sur-tout les claveciniſtes, n'est » véritablement autre chose qu'une suspension ou un » retardement d'une ou de plusieurs parties qui se » mêlent à l'accord qui suit directement ». (*M. Framery.*)

** Marpourg, savant compositeur allemand & auteur d'une *histoire de la musique* dans sa langue, nous paroît un témoin irrécusable de la manière dont ses compatriotes emploient le mot *acciacatura*. Voici ce qu'il en dit : « Au lieu de mouvoir les » deux touches alternativement, on les frappe souvent » toutes deux en même tems ; mais on ne » garde la note accidentelle que jusqu'à la moitié » de sa valeur, pour faire entendre ensuite la note » essentielle seule. Cette espèce de pincé s'appelle *pincé* » *étouffé*, en italien *acciacatura*, & l'on s'en sert beau» coup dans la basse. En passant du *piano* au *forte*, on » le peut employer avec succès pour renforcer l'har» monie ». (*Principes du clavecin* 1756, p. 64 §. 2.)

Nous trouvons dans un bon ouvrage élémentaire écrit en italien par *Vicenzo Manfredini*, une explication du mot *acciacatura*, qui jointe à l'exemple qu'on trouvera (*fig.* 7), de la manière dont elle s'éxécute sur différents accords, nous paroît en donner une idée encore plus précise & plus complette que les articles qu'on a lus plus haut. Nous allons traduire le passage. « Les *acciacature* sont » certains intervalles qui dans l'accompagnement » s'ajoutent aux accords pour en tirer une har» monie plus brillante. Ces intervalles sont, dans » l'accord consonant, la seconde superflue, la » quarte majeure ou la septième majeure. Dans » l'accord dissonant c'est aussi la même seconde » ou la même quarte. Dans celui de sixte mi» neure, c'est la quinte ; dans celui de sixte ma» jeure, c'est la quinte superflue, &c ». Les *acciacature* sont encore d'un meilleur effet, quand les accords sont exécutés en forme d'arpèges, comme on le pratique en accompagnant les récitatifs. Il faut observer que ces notes ajoutées doivent être seulement frappées & abandonnées aussi-tôt, parce que de semblables intervalles n'appartiennent point aux accords dans lesquels on les place. (Voyez l'*exemple*, *fig.* 17. (*M. Suard.*)

ACCIDENT. ACCIDENTEL. On appelle *accidents* ou *signes accidentels*, les bémols, dièses ou béquarres qui se trouvent, par accident, dans le courant d'un air, & qui, par conséquent, n'étant pas à la clef, ne se rapportent pas au mode ou ton principal. *Voyez* DIESE, BÉMOL, TON, MODE, CLEF TRANSPOSÉE.

On appelle aussi *lignes accidentelles*, celles qu'on ajoute au-dessus ou au-dessous de la portée, pour placer les notes qui passent son étendue. *Voyez* LIGNE, PORTÉE. (*J. J. Rousseau.*)

ACCOLADE, *en Musique*, est un trait tiré à la marge de haut en bas, par lequel on joint ensemble dans une partition les portées de toutes les différentes parties. Comme toutes ces parties doivent s'exécuter en même tems, on compte les lignes d'une partition, non par le nombre des portées, mais par celui des *accolades* ; car tout ce qui est sous une *accolade* ne forme qu'une seule ligne. *Voyez* PARTITION. (*J. J. Rousseau.*)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un concert accompagne de l'orgue, du clavecin, ou de tout autre instrument d'accompagnement. *Voyez* ACCOMPAGNEMENT.

Il faut qu'un bon *accompagnateur* soit grand musicien, qu'il sache à fond l'harmonie, qu'il connoisse bien son clavier, qu'il ait l'oreille sensible, les doigts souples & le goût sûr.

C'est à l'*accompagnateur* de donner le ton aux voix & le mouvement à l'orchestre. La premiere de ces fonctions exige qu'il ait toujours sous un doigt la note du chant pour la refrapper au besoin & soutenir ou remettre la voix, quand elle foiblit ou s'égare. La seconde exige qu'il marque la basse & son accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien réglés à tous égards, afin de bien faire sentir la mesure aux concertants, sur-tout au commencement des airs. (*J. J. Rousseau.*)

* On donne aussi ce nom à celui qui, sur un instrument, comme violon, flûte, basse, &c, exécute une seule partie, pour accompagner la voix ou un autre instrument. Il n'est pas nécessaire qu'il ait autant de qualités que celui qui accompagne avec l'harmonie : il suffit qu'il soit bon lecteur ; qu'il ait l'oreille très-délicate sur l'intonation & sur la mesure, & sur-tout qu'il se défende scrupuleusement de l'ambition trop ordinaire de briller aux dépens de la partie principale. Lorsqu'il accompagne une voix, si cette voix vient à blesser l'intonation, il doit renforcer la sienne, pour tâcher de lui rendre le sentiment du ton qu'elle a perdu, ou pour couvrir au moins sa faute par un éclat qui la dérobe en partie aux auditeurs. Si la voix presse ou ralentit la mesure, & qu'il ne puisse la ramener, il doit presser ou ralentir le mouvement avec elle, en un mot lui être entiérement soumis ; & si l'on en excepte les moments où la voix se repose, & lui permet de paroître à son tour, il doit être dans tout le reste plutôt soupçonné qu'entendu. *Voyez* ACCOMPAGNER. (*M. Framery.*)

On trouvera dans les trois articles suivants les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

ACCOMPAGNEMENT, s. m. C'est l'exécution d'une harmonie complette & réguliere sur un instrument propre à la rendre, tel que l'orgue, le cla-

vecin, le théorbe, la guitarre, &c. Nous prendrons ici le clavecin pour exemple, d'autant plus qu'il est presque le seul instrument qui soit demeuré en usage pour l'*accompagnement*.

On y a pour guide une des parties de la musique, qui est ordinairement la basse. On touche cette basse de la main gauche, & de la droite l'harmonie indiquée par la marche de la basse, par le chant des autres parties qui marchent en même tems, par la partition qu'on a devant les yeux, ou par des chiffres qu'on trouve ajoutés à la basse. Les italiens méprisent les chiffres ; la partition même leur est peu nécessaire ; la promptitude & la finesse de leur oreille y supplée, & ils accompagnent fort bien sans tout cet appareil : mais ce n'est qu'à leur disposition naturelle qu'ils sont redevables de cette facilité ; & les autres peuples qui ne sont pas nés comme eux pour la musique, trouvent à la pratique de l'*accompagnement* des obstacles presque insurmontables ; il faut des dix à douze années pour y réussir passablement. Quelles sont donc les causes qui retardent ainsi l'avancement des éleves, & embarrassent si long-tems les maîtres, si la seule difficulté de l'art ne fait point cela ?

Il y en a deux principales : l'une dans la maniere de chiffrer les basses ; l'autre dans les méthodes d'*accompagnement*. Parlons d'abord de la premiere.

Les signes dont on se sert pour chiffrer les basses sont en trop grand nombre. Il y a si peu d'accords fondamentaux ! pourquoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer ? Ces mêmes signes sont équivoques, obscurs, insuffisants. Par exemple, ils ne déterminent presque jamais l'espèce des intervalles qu'ils expriment, ou, ce qui pis est, ils en indiquent d'une autre espèce : on barre les uns pour marquer des dièses, on en barre d'autres pour marquer des bémols : les intervalles majeurs & les superflus, mêmes les diminués, s'expriment souvent de la même maniere. Quand les chiffres sont doubles, ils sont trop confus ; quand ils sont simples, ils n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul intervalle ; de sorte qu'on en a toujours plusieurs autres à sous-entendre & à déterminer.

Comment remédier à ces inconvénients ? faudra-t-il multiplier les signes pour tout exprimer ? mais on se plaint qu'il y en a déjà trop. Faudra-t-il les réduire ? on laissera plus de choses à deviner à l'accompagnateur, qui n'est déjà que trop occupé ; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puissent tout dire. Que faire donc ? Inventer de nouveaux signes, perfectionner le doigter, & faire des signes & du doigter deux moyens combinés qui concourent en même tems à soulager l'accompagnateur. C'est ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de sagacité dans sa dissertation sur les différentes méthodes d'*accompagnement*. Nous exposerons aux mots CHIFFRER & DOIGTER, les moyens qu'il propose. Passons aux méthodes.

Comme l'ancienne musique n'étoit pas si composée que la nôtre, ni pour le chant, ni pour l'harmonie, & qu'il n'y avoit guère d'autre basse que la fondamentale, tout l'*accompagnement* ne consistoit que dans une suite d'accords parfaits, dans lesquels l'accompagnateur substituoit de tems en tems quelque sixte à la quinte, selon que l'oreille le conduisoit. Ils n'en savoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les modulations, renversé les parties, surchargé, peut-être gâté l'harmonie par une foule de dissonances, on est contraint de suivre d'autres règles. M. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle *règle de l'octave* (Voyez *Règle de l'Octave*) ; & c'est par cette méthode que la plupart des maîtres montrent aujourd'hui l'*accompagnement*.

Les accords sont déterminés par la regle de l'octave, relativement au rang qu'occupent les notes de la basse dans un ton donné. Ainsi le ton étant connu, la note de la basse continue aussi connue, le rang de cette note dans le ton, le rang de la note qui la précède immédiatement, le rang de celle qui la suit, on ne se trompera pas beaucoup en accompagnant par la règle de l'octave, si le compositeur a suivi l'harmonie la plus simple & la plus naturelle : mais c'est ce qu'on ne doit guère attendre de la musique d'aujourd'hui, si ce n'est peut être en Italie où l'harmonie paroît se simplifier à mesure qu'elle s'altère ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choses présentes ? & tandis que l'accompagnateur s'en instruit, que deviennent les doigts ? A peine atteint-on un accord qu'un autre se présente ; le moment de la réflexion est précisément celui de l'exécution : il n'y a qu'une habitude consommée de musique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de musique d'un coup-d'œil, qui puissent aider en ce moment ; encore les plus habiles se trompent-ils avec ce secours. Que de fautes échappent, durant l'exécution, à l'accompagnateur le mieux exercé !

Attendra-t-on même pour accompagner que l'oreille soit formée, qu'on sache lire aisément & rapidement toute musique, qu'on puisse débrouiller à livre ouvert une partition ? mais en fût-on là, on auroit encore besoin d'une habitude du doigter, fondée sur d'autres principes d'*accompagnement* que ceux qu'on a donnés jusqu'à M. Rameau.

Les maîtres zélés ont bien senti l'insuffisance de leurs règles. Pour y suppléer, ils ont eu recours à l'énumération & à la description des consonances, dont chaque dissonance se prépare, s'accompagne & se sauve dans tous les différents cas. Détail prodigieux, que la multitude des dissonances & de leurs combinaisons fait assez sentir, & dont la mémoire demeure accablée.

Il y en a qui conseillent d'apprendre la composition avant que de passer à l'*accompagnement* ; comme si l'*accompagnement* n'étoit pas la composition même, à l'invention près, qu'il faut de plus au compositeur. C'est comme si l'on proposoit de commencer par se faire orateur pour apprendre à lire. Combien de gens au contraire veulent qu'on com-

mence par l'*accompagnement* à apprendre la composition ? & cet ordre est assurément plus raisonnable & plus naturel.

La marche de la basse, la regle de l'octave, la maniere de préparer & de sauver les dissonances, la composition en général, ne concourent qu'à indiquer la succession d'un seul accord à un autre ; de sorte qu'à chaque accord, nouvel objet, nouveau sujet de réflexion. Quel travail continuel ! Quand l'esprit sera-t-il assez instruit & l'oreille assez exercée pour que les doigts ne soient plus arrêtés ?

Telles sont les difficultés que M. Rameau s'est proposé d'applanir par ses nouveaux chiffres, & par ses nouvelles règles d'*accompagnement*.

Voici en peu de mots les principes sur lesquels sa méthode est fondée.

Il n'y a dans l'harmonie que des consonances & des dissonances. Il n'y a donc que des accords consonans & dissonans.

Chacun de ces accords est fondamentalement divisé par tierces. (C'est le systême de M. Rameau.) Le consonant est composé de trois notes, comme *ut*, *mi*, *sol* ; & le dissonant de quatre, comme *sol*, *si*, *ré*, *fa* : laissant à part la supposition & la suspension, qui, à la place des notes dont elles exigent le retranchement, en introduisent d'autres comme par licence : mais l'*accompagnement* n'en porte toujours que quatre. Voyez *Supposition & suspension*.

Ou des accords consonants se succèdent, ou des accords dissonants sont suivis d'autres dissonants, ou les consonants & les dissonants sont entrelacés.

L'accord consonant parfait ne convenant qu'à la tonique, la succession des accords consonants fournit autant de toniques, & par conséquent de changements de ton.

Les accords dissonants se succèdent ordinairement dans un même ton, si les sons n'y sont point altérés. La dissonance lie le sens harmonique. Un accord y fait souhaiter l'autre, & fait sentir en même tems que la phrase n'est pas finie. Si le ton change dans cette succession, ce changement est toujours annoncé par un dièse ou par un bémol. Quant à la troisieme succession, savoir, l'entrelacement des accords consonants & dissonants, M. Rameau la réduit à deux cas seulement, & il prononce en général, qu'un accord consonant ne peut être précédé d'un autre dissonant que de celui de septième de la dominante tonique, ou de celui de sixte-quinte de la sous-dominante, excepté dans la cadence rompue & dans les suspensions ; encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il nous paroît que l'accord parfait peut encore être précédé de l'accord de septième diminuée, & même de celui de sixte superflue ; deux accords originaux, dont le dernier ne se renverse point.

Voilà donc trois textures différentes des phrases harmoniques : 1°. des toniques qui se succèdent & forment autant de nouvelles modulations : 2°. des dissonances qui se succèdent ordinairement dans le même ton : 3°. enfin des consonances & des dissonances qui s'entrelacent, & où la consonance est, selon M. Rameau, nécessairement précédée de la septième de la dominante, ou de la sixte-quinte de la sous-dominante. Que reste-il donc à faire pour la facilité de l'*accompagnement*, sinon d'indiquer à l'accompagnateur qu'elle est celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne ? Or, c'est ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caractères de son invention.

Un seul signe peut aisément indiquer le ton, la tonique & son accord.

Delà se tire la connoissance des dièses & des bémols qui doivent entrer dans la composition des accords d'une tonique à une autre.

La succession fondamentale par tierces ou par quintes, tant en montant qu'en descendant, donne la premiere texture des phrases harmoniques toute composée d'accords consonants.

La succession fondamentale par quintes ou par tierces en descendant, donne la seconde texture, composée d'accords dissonants ; savoir, des accords de septième, & cette succession donne une harmonie descendante.

L'harmonie ascendante est fournie par une succession de quintes en montant, ou de quartes en descendant, accompagnée de la dissonance propre à cette succession, qui est la sixte ajoutée ; & c'est la troisième texture des phrases harmoniques ; cette dernière jusqu'ici été observée par personne, pas même par M. Rameau quoiqu'il en ait découvert le principe dans la cadence qu'il appelle *irrégulière*. Ainsi, par les règles ordinaires, l'harmonie qui naît d'une succession de dissonances descend toujours, quoique selon les vrais principes & selon la raison, elle doive avoir en montant une progression tout aussi régulière qu'en descendant.

Les cadences fondamentales donnent la quatrième texture des phrases harmoniques, où les consonances & les dissonances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caractères simples, clairs & peu nombreux, qui puissent en même tems indiquer, quand il le faut, la dissonance en général ; car l'espece en est toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer sur ces textures prises séparément, puis on les fait se succéder les unes aux autres sur chaque ton & sur chaque mode successivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'*accompagnement* en six mois, qu'on n'en apprenoit auparavant en six ans, & il a l'expérience pour lui. *Voyez* MUSIQUE, HARMONIE, BASSE FONDAMENTALE, BASSE CONTINUE, PARTITION, CHIFFRER, DOIGTER, CONSONANCE, DISSONANCE, REGLE DE L'OCTAVE, COMPOSITION, SUPPOSITION, SUSPENSION, TON, CADENCE, MODULATION, &c.

A l'égard de la maniere d'accompagner avec intelligence, comme elle dépend plus de l'usage & du goût que des règles qu'on en peut donner, je me

contenterai de faire ici quelques obſervations générales que ne doit ignorer aucun accompagnateur.

1°. Quoique ſuivant les principes de M. Rameau on doive toucher tous les ſons de chaque accord, il ne faut pas toujours prendre cette règle à la lettre. Il y a des accords qui ſeroient inſupportables avec tout ce rempliſſage. Dans la plupart des accords diſſonants, ſur-tout dans les accords par ſuppoſition, il y a quelque ſon à retrancher pour en diminuer la dureté ; ce ſon eſt ſouvent la ſeptième, quelquefois la quinte, quelquefois l'une & l'autre. On retranche encore aſſez ſouvent la quinte ou l'octave de la baſſe dans les accords diſſonants, pour éviter des octaves ou des quintes de ſuite, qui peuvent faire un mauvais effet, ſur-tout aux extrémités ; & par la même raiſon, quand la note ſenſible eſt dans la baſſe, on ne la met pas dans l'*accompagnement ;* au lieu de cela, on double la tierce ou la ſixte de la main droite. On doit éviter auſſi les intervalles de ſeconde, & d'avoir deux doigts joints ; car cela fait une diſſonance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occaſions où l'expreſſion la demande. En général on doit penſer, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on rempliſſe tous les accords, il a bien plus d'égard à la mécanique des doigts & à ſon ſyſtême particulier d'*accompagnement*, qu'à la pureté de l'harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *accompagnement*, il faut chercher à le rendre agréable & ſonore, & faire qu'il nourriſſe & renforce la baſſe, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

Que ſi l'on demande comment ce retranchement de ſons s'accorde avec la définition de l'*accompagnement* par une harmonie complette, je réponds que ces retranchements ne ſont, dans le vrai, qu'hypothétiques & ſeulement dans le ſyſtême de M. Rameau ; que, ſuivant la nature, ces accords, en apparence ainſi mutilés, ne ſont pas moins complets que les autres, puiſque les ſons qu'on y ſuppoſe ici retranchés les rendroient choquants & ſouvent inſupportables ; qu'en effet les accords diſſonants ne ſont point remplis dans le ſyſtême de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau, que par conſéquent des accords défectueux dans celui-ci ſont complets dans l'autre ; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte ſouvent de la règle générale, & l'*accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la règle, & l'uſage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*accompagnement* au caractère de la muſique, & à celui des inſtruments ou des voix que l'on doit accompagner : ainſi dans un chœur on frappe de la main droite les accords pleins ; de la gauche on redouble l'octave ou la quinte, quelquefois tout l'accord. On en doit faire autant dans le récitatif italien ; car les ſons de la baſſe n'y étant pas ſoutenus, ne doivent ſe faire entendre qu'avec toute leur harmonie, & de manière à rappeller fortement & pour long-tems l'idée de la modulation. Au contraire, dans un air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foible à accompagner, on retranche des ſons, on arpège doucement, on prend le petit clavier : en un mot, on a toujours attention que l'*accompagnement*, qui n'eſt fait que pour ſoutenir & embellir le chant, ne le gâte & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le ſon dans une note longue ou une tenue, que ce ſoit plutôt au commencement de la meſure ou du tems fort, que dans un autre moment : on ne doit rebattre qu'en marquant bien la meſure. Dans le récitatif italien, quelque durée que puiſſe avoir une note de baſſe, il ne faut jamais la frapper qu'une fois & fortement avec tout ſon accord ; on refrappe ſeulement l'accord quand il change ſur la même note : mais quand un *accompagnement* de violons règne ſur le récitatif, alors il faut ſoutenir la baſſe & en arpéger l'accord.

IV. Quand on accompagne de la muſique vocale, on doit par l'*accompagnement* ſoutenir la voix, la guider, lui donner le ton à toutes les rentrées, & l'y remettre quand elle détonne : l'accompagnateur ayant toujours le chant ſous les yeux & l'harmonie préſente à l'eſprit, eſt chargé ſpécialement d'empêcher que la voix ne s'égare. Voyez *Accompagnateur.*

V. On ne doit pas accompagner de la même manière la muſique italienne comme la françoiſe. Dans celle-ci il faut ſoutenir les ſons, les arpéger gracieuſement & continuellement de bas en haut, remplir toujours l'harmonie, autant qu'il ſe peut ; jouer proprement la baſſe ; en un mot, ſe prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'italien, il faut frapper ſimplement & détacher les notes de la baſſe, n'y faire ni trills, ni agréments, lui conſerver la marche égale & ſimple qui lui convient ; l'*accompagnement* doit être plein, ſec & ſans arpéger. On y peut, ſans ſcrupule, retrancher des ſons : mais alors il faut bien choiſir ceux qu'on fait entendre ; en ſorte qu'ils ſe fondent dans l'harmonie & ſe marient bien avec la voix. Les italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*accompagnement*, ni dans la baſſe, qui puiſſe diſtraire un moment l'oreille du chant, & leurs *accompagnements* ſont toujours dirigés ſur ce principe, que le plaiſir & l'attention s'évaporent en ſe partageant.

VI. Quoique l'*accompagnement* de l'orgue ſoit le même que celui du clavecin, le goût en eſt très-différent. Comme les ſons de l'orgue ſont ſoutenus, la marche en doit être plus liée & moins ſautillante. Il faut lever la main entière le moins qu'il ſe peut ; gliſſer les doigts d'une touche à l'autre, ſans ôter ceux qui, dans la place où ils ſont, peuvent ſervir à l'accord où l'on paſſe. Rien n'eſt ſi déſagréable que d'entendre hacher ſur l'orgue cette eſpèce d'*accompagnement* ſec, arpégé, qu'on eſt forcé de pratiquer ſur le clavecin. (Voyez le mot *Doigter.*) En général l'orgue, cet inſtrument ſi ſonore & ſi majeſtueux,

tueux, ne s'associe avec aucun autre ; & ne fait qu'un mauvais effet dans l'*accompagnement*, si ce n'est tout au plus pour fortifier les rippienes & les chœurs.

On appelle encore *accompagnement*, toute partie de basse ou d'autre instrument, qui est composée sous un chant pour y faire harmonie. Ainsi un *solo* de violon s'accompagne du violoncelle ou du clavecin, & un *accompagnement* de flûte se marie fort bien avec la voix. L'harmonie de l'*accompagnement* ajoute à l'agrément du chant, en rendant les sons plus sûrs, leur effet plus doux, la modulation plus sensible, & portant à l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte : il y a même, par rapport aux voix, une forte raison de les faire toujours accompagner de quelque instrument, soit en partie, soit à l'unisson : car quoique plusieurs prétendent qu'en chantant la voix se modifie naturellement, selon les loix du tempérament (voyez *Tempérament*), cependant l'expérience nous dit que les voix les plus justes & les mieux exercées ont bien de la peine à se maintenir long-tems dans la justesse du ton, quand rien ne les y soutient. A force de chanter on monte ou l'on descend insensiblement ; & il est très-rare qu'on se trouve exactement en finissant dans le ton d'où l'on étoit parti. C'est pour empêcher ces variations que l'harmonie d'un instrument est employée ; elle maintient la voix dans le même diapason, ou l'y rappelle aussi-tôt quand elle s'égare. La basse est de toutes les parties la plus propre à l'*accompagnement*, celle qui soutient le mieux la voix & satisfait le plus l'oreille ; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations soient si fortes, si déterminantes, ni qui laisse moins d'équivoque dans le jugement de l'harmonie fondamentale. (*J.J. Rousseau.*)

* Cette foule de difficultés que Rousseau a vues dans l'art de l'*accompagnement*, ne naissent que du systême de la basse fondamentale dont il ne pouvoit jamais se distraire, quoi qu'il eût l'air de ne le pas estimer. Ce systême qui oblige à voir toujours un accord complet dans chaque corps d'harmonie, & qui en assujettit la succession à une marche déterminée, devoit en effet multiplier les obstacles. Les suppressions que Rousseau exige, devenues nécessaires pour la facilité de l'exécution & la clarté de l'harmonie, rendoient cette étude encore plus embarrassante ; & la nouvelle méthode qu'il propose d'après Rameau, & que l'usage n'a point adoptée, n'auroit fait que changer la difficulté sans la diminuer beaucoup. Les allemands, dont le systême d'*accompagnement* est le même que celui des italiens, mais qui se sont beaucoup plus répandus en France, nous ont appris une maniere d'accompagner simple, facile, & telle qu'au lieu de huit à dix années que demande Rousseau, un jeune élève, d'une intelligence médiocre, est en état de tout accompagner au bout de six mois. Repassons sur l'article de Rousseau.

« Les italiens méprisent les chiffres, dit-il ; la partition même leur est peu nécessaire ..... ils accompagnent fort bien sans tout cet appareil ».

Les italiens méprisent les chiffres quand ils ont la partition sous les yeux, parce que les chiffres ne sont & ne doivent être que le signe représentatif des notes d'*accompagnement, employées par le compositeur* dans sa partition. D'ailleurs, ils font peu dans l'habitude de *plaquer* les accords, si ce n'est dans le récitatif : ils préférent d'exécuter de la main droite ou le chant, ou les parties d'orchestre les plus saillantes. Il n'est donc pas vrai que la partition leur soit peu nécessaire : cependant ils peuvent quelquefois s'en passer. Ils accompagnent alors sur la basse jointe au chant ; & l'on voit qu'exécutant l'une de la main gauche & l'autre de la main droite, ils n'ont plus qu'une note d'*accompagnement* à deviner pour completter l'harmonie ; car ils font rarement entendre plus que le *trio*. Ils n'emploient un plus grand nombre de notes que lorsque l'effet exige une harmonie bruyante ; & dans ce cas, l'accord est si bien déterminé par ce qui précède & par ce qui suit, qu'ils ne sauroient s'y tromper. Or, cet intervalle formé par la note de la basse & par celle du chant étant donné, la troisième note leur est facilement connue, soit par le rang que la note de basse tient dans le ton, (voyez *Première ; Règle de l'octave*), soit par la règle des trois mouvemens (voyez *Mouvement*), soit par celle des cadences (voyez *Cadence.*)

« Les signes dont on se sert pour chiffrer les » basses, ajoute Rousseau, sont en trop grand » nombre ... ils sont équivoques ... ils ne déter- » minent presque jamais l'espèce d'intervalles qu'ils » expriment ... ils en déterminent d'une autre » espèce. On barre les uns pour marquer des dièses ; » on en barre d'autres pour marquer des bémols ... » doubles, ils sont trop confus ... simples, ils » n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul in- » tervalle ... ».

La multiplicité des chiffres vient de leur insuffisance à exprimer un accord complet. Chacun a cru avoir trouvé le signe le plus clair, a introduit sa méthode de chiffrer particulière : il en est résulté que les accompagnateurs ne pouvant concilier tant d'opinions diverses, ont renoncé à toutes, & qu'en France on ne chiffre plus. Il est une manière de chiffrer plus naturelle, moins dépendante des conventions ; & sa simplicité qui la rend intelligible par-tout pays, la met à l'abri des inconvénients cités par Rousseau ; c'est de désigner par les chiffres les seuls intervalles employés par le compositeur : ainsi lorsque le chant & la basse sont en tierce, les chiffres 5, 6 ou 7 marqueront la quinte, la sixte ou la septième dont cette tierce est accompagnée. Il ne s'agit pas en effet de savoir de combien de notes un accord peut être composé, mais seulement de connoître celles qui sont entrées dans l'intention de l'auteur. C'est toujours son idée qu'il faut rendre. Si l'accord doit être de quatre notes, il faut quelquefois deux chiffres, mais souvent un seul suffit. Par exemple, dans une cadence parfaite, la domi-

nante étant à la baſſe, & la tierce dans le chant; ſi l'auteur a voulu faire entendre la quinte & la ſeptième, chiffrez d'un 7; l'accompagnateur fait, ſans qu'on l'écrive, que la quinte entre naturellement dans cet accord.

Quant aux intervalles altérés, un ſeul ſigne ſuffit dans preſque tous les cas pour les déſigner; le ſentiment de la modulation en détermine aſſez la nature, & il ne peut y avoir d'équivoque comme le dit Rouſſeau. Quand on exprimeroit de la même manière les intervalles ſuperflus & les diminués, il eſt impoſſible que dans le même ton on les prenne l'un pour l'autre. Un dièſe ou un bémol fait connoître quand l'intervalle eſt majeur ou mineur accidentellement; quand il l'eſt naturellement le ſigne eſt inutile.

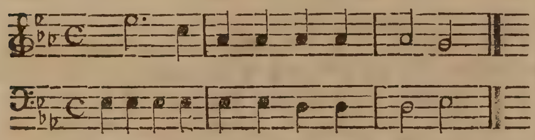
La règle de l'octave eſt donc plus que ſuffiſante pour l'accompagnateur. Le rang que la note de baſſe occupe dans le ton étant connu, étant déterminé par le chiffre, il ne peut ſe tromper *ſi le compoſiteur a ſuivi l'harmonie la plus ſimple*; & s'il s'en eſt écarté les chiffres l'indiqueront aſſez.

Soit, par exemple, le ton en *mi* bémol.

Première meſure : baſſe, *mi* bémol toute la meſure : chant, *mi* bémol blanche pointée, *ut* noire.

Seconde meſure : baſſe, deux *mi* bémol, deux *ré* noires : chant, *la* bémol toute la meſure.

Troiſième meſure : baſſe, *ré*, *mi* bémol deux blanches : chant, *la* bémol, *ſol* deux blanches.



L'accompagnateur qui connoît le ton & le mode du ton, fera, ſans avoir beſoin de chiffre, un accord parfait majeur, $\frac{5}{3}$ ſur les trois premiers tems de la première meſure; l'*ut* du chant faiſant ſixte avec la baſſe, lui indique, d'après la règle de l'octave, la ſixte & quarte $\frac{6}{4}$: on l'écrira ſi l'on veut.

Sur le *mi* de la ſeconde meſure, il ne fera point $\frac{6}{4}$; parce qu'alors l'harmonie ſeroit ſyncopée; il fera l'accord de ſeconde qui ſera chiffrée d'un ſeul 2; les autres notes reſtant dans leur état. Sur le *ré*, la règle de l'octave lui indique la fauſſe quinte, & c'eſt l'accord qu'il feroit naturellement s'il n'y avoit ni chiffre, ni partition; mais il a plu à l'auteur de ſubſtituer la ſeptième diminuée à la fauſſe quinte; un 7 avec une altération quelconque (une barre eſt la plus uſitée) l'en avertira ſans qu'il puiſſe s'y tromper.

Ce *ré* de la baſſe ſubſiſte au commencement de la troiſième meſure, mais l'auteur en a voulu changer l'harmonie. L'*ut* bémol qui faiſoit précédemment ſeptième diminuée, eſt deſcendu ſur le *ſi* bémol : le ſigne ordinaire de la fauſſe quinte 5 le lui fait connoître au défaut de la partition. Cet exemple eſt tiré du premier chœur de l'Alceſte italienne de M. Gluck.

La méthode de Rameau que Rouſſeau donne comme ſimplifiée, paroîtra ſans doute beaucoup plus compliquée que celle-ci, en ce qu'elle oblige ſans ceſſe l'accompagnateur de ſe rappeller à quelle eſpèce de texture appartient ce qu'il exécute; texture qui peut varier ſelon l'intention du compoſiteur. D'ailleurs elle a l'inconvénient de préſenter toujours l'accord comme complet, & d'expoſer l'accompagnateur à exprimer des notes que le compoſiteur a eu des raiſons de ne pas faire entendre. Rouſſeau en donne la preuve lui-même, n°. 1 de ſes obſervations, & elle ſuffit pour détruire la méthode de Rameau; ſeulement il laiſſe arbitraires les ſuppreſſions qu'il exige, & elles ne ſauroient l'être; celui qui accompagne doit ſuivre en cela, comme dans le reſte, l'intention du compoſiteur.

Quant à l'obſervation, n°. 5, ſur la différente manière d'accompagner la muſique italienne & la françoiſe, elle n'exiſte plus aujourd'hui. Mais il n'eſt pas exactement vrai de dire que « les italiens » ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*accom-* » *pagnement* qui puiſſe diſtraire un moment l'oreille » du chant ». Les *accompagnements* figurés (*voyez ce mot*) qu'ils écrivent pour l'orcheſtre, ne font pas un moins bon effet exécutés ſur le clavecin, & les accompagnateurs qui connoiſſent bien leur clavier, ſe gardent bien de les négliger.

On a donné dans l'ancienne encyclopédie des règles pour accompagner ſans chiffres, ſans partition, ſans avoir même la partie du chant; mais on avoue que ces règles ſont inſuffiſantes. Elles le ſont ſi bien en effet, nous croyons ſi impoſſible de bien accompagner ſans quelques-unes de ces données, que nous jugeons inutile de les répéter ici.

Accompagnement figuré. C'eſt l'*accompagnement* qui, exécuté par l'orcheſtre, eſt deſtiné à ſoutenir, à embellir, à ſeconder le chant; quelquefois à le contrarier, à ſuppléer à ce qui lui manque, à le completter.

Avant l'invention de l'harmonie, l'*accompagnement* des inſtruments & des voix, tout compoſé d'uniſſons & d'octaves, ne pouvoit ſervir qu'à renforcer le chant principal, à donner aux ſons plus d'intenſité. Telle étoit probablement la muſique ancienne; mais lorſqu'on a connu le mélange heureux des diverſes conſonnances, les voix ont été chargées de remplir des parties différentes, & les inſtruments ſe ſont partagés ainſi que les voix. On a tracé à chacun d'eux des routes tantôt parallelles, tantôt obliques, qui toutes néanmoins tendiſſent à un même but, produiſiſſent un ſeul réſultat.

Ce concours harmonieux pouvoit plaire un moment à l'oreille, en la rempliſſant d'un bruit flatteur; mais il n'étoit ſuſceptible d'aucun deſſin, d'aucune expreſſion. Chacune des parties ayant un droit égal à l'attention des auditeurs, elle n'étoit pas plus attirée vers l'une que vers l'autre : leurs fibres ébranlées par des forces égales produiſoient

des sensations multipliées qui s'affoiblissoient mutuellement. On a senti qu'on pouvoit donner à l'art plus d'étendue, & que pour y parvenir il falloit faire choix d'une partie principale, à laquelle toutes les autres seroient subordonnées, & qui seroit chargée du sentiment que l'on voudroit particuliérement exprimer. C'est la voix ordinairement qui exécute cette partie principale: quelquefois c'est un instrument, comme dans les concertos. Cette voix peut être accompagnée aussi par d'autres voix; mais elle l'est plus fréquemment & avec plus d'avantage par les instruments de l'orchestre, dont les sons d'une nature différente lui permettent plus aisément de se détacher.

La première loi de l'*accompagnement* est donc de laisser entendre le chant d'une manière très-distincte. Destiné à seconder la mélodie, il ne doit pas lutter contre elle. Plus le compositeur aura voulu répandre dans le chant d'agrément & de graces, plus l'*accompagnement* doit en être privé. Ainsi dans le *cantabilé*, par exemple, où le chanteur a le droit de semer tous les ornements que lui inspire le goût, l'*accompagnement* doit être extrêmement simple: qu'il indique seulement l'harmonie; évitez dans l'étendue d'une même mesure les intervalles disjoints, tout ce qui a la moindre apparence de chant. Laissez même quelquefois à la basse seule le soin de marquer les tems forts; elle est plutôt l'appui de l'harmonie qu'un véritable *accompagnement*.

Mais la voix ne sauroit tout dire; elle se repose quelquefois, & souvent son repos ne doit pas être un silence. C'est à l'orchestre à remplir ces intervalles, mais alors la partie principale a seulement changé de lieu, au lieu d'être remplie par la voix, elle l'est par un ou par plusieurs instruments de l'orchestre, auquel les autres servent d'*accompagnement*. Si le goût musical demande qu'une phrase de chant soit répétée, mais qu'en même tems l'expression ou la convenance poétique ne permette ce retour qu'à une partie de cette même phrase, vous y suppléez par l'*accompagnement*: c'est lui qui complette la pensée. A-t-on à exprimer de ces idées intermédiaires auxquelles il semble qu'on réponde quand on s'entretient avec soi-même, la symphonie est encore chargée de cet emploi. Il s'établit alors entre elle & le chant une sorte de dialogue. La voix rend les pensées qui échappent au personnage dramatique; la symphonie indique celles qu'il ne dit pas; elle est, pour ainsi dire, son organe intérieur. Mais dans ces cas où l'orchestre est le rival de la voix, il est lui-même partie principale. Les phrases de chant également partagées entre l'une & l'autre ne sont jamais confondues: elles ne se font point entendre à la fois, mais toujours successivement.

Si votre chant est très-marqué; si les graces de la mélodie & l'expression des paroles consistent principalement dans les formes; si enfin, loin de permettre au chanteur de les altérer, vous avez intérêt à les rendre plus sensibles, l'*accompagnement* vous en fournit les moyens: que les violons doublent votre chant, soit à l'unisson ou à l'octave, soit à la tierce ou à la sixte (car l'unité n'est pas détruite entre les parties, tant qu'elles ont une marche parallèle); que la viole suive la basse & ne la quitte que dans les cas rares où vous voulez remplir l'harmonie. Avez-vous même une phrase privilégiée que vous vouliez rendre plus saillante? que tous vos instruments l'accompagnent à l'unisson: l'absence de l'harmonie la fera ressortir davantage; ainsi l'acteur habile détache d'une tirade le vers qu'il veut faire remarquer, & abandonne, pour le rendre plus sensible, la cadence de la déclamation.

Ce genre d'*accompagnement* où le chant est doublé par une partie de l'orchestre, est celui qu'on emploie le plus ordinairement, parce que c'est à la voix que l'expression est le plus souvent réservée. Mais si vous avez à exprimer la crainte, la fureur, le désespoir, quelque passion violente, la voix n'y peut suffire, & c'est à l'orchestre à suppléer au défaut de ses moyens. C'est pour ces moments que sont réservés ces groupes uniformes de sons, ces batteries constantes qui inspirent aux auditeurs le trouble qu'il doit supposer dans l'ame de l'acteur. C'est ce que les italiens appellent *ostinazione*, & ce que nous nommons *accompagnement contraint*. Le plus grand effet doit résulter de cet *accompagnement*, mais il faut qu'il soit fait avec beaucoup d'adresse. Le chant de la voix doit être extrêmement simple, tel même, qu'il paroîtroit nud s'il étoit isolé. Il semble alors que le personnage trop agité pour rendre ce qu'il éprouve, se contente d'en faire le récit & laisse à la symphonie le soin de l'exprimer. Si quelque trait de chant échappé à l'orchestre ou à la voix, vient interrompre ce désordre, que l'*obstination* cesse, pour reprendre ensuite. Gardez-vous soigneusement d'employer deux puissances à la fois. L'air de Didon:

Hélas! pour nous il s'expose,

peut servir de modele en ce genre.

Quelquefois dans le genre gracieux même on emploie l'*accompagnement contraint*, mais il faut alors qu'il soit très-monotone; point d'écarts, point d'intervalles brillants; rien qui puisse distraire de l'attention que la mélodie exige. C'est un ruisseau dont l'uniforme & doux murmure loin d'interrompre la rêverie, ne semble fait que pour l'inspirer; que cet *accompagnement* ne soit exécuté que par une partie de l'orchestre, comme la viole, les seconds violons; que les premiers, que les dessus en général doublent le chant & soutiennent la voix. Consultez pour exemple l'air de Renaud:

Barbare amour, tyran des cœurs.

Le genre comique ordinairement exécuté par des chanteurs moins habiles, où les airs de basse sont plus multipliés, où la mélodie a des formes moins précieuses, & où l'on donne à l'orchestre plus de

choses à exprimer, admet plus fréquemment que tout autre *l'accompagnement* contraint.

Il nous reste à parler des *accompagnements* avec instrument obligé ; genre quelquefois agréable, mais sujet à beaucoup d'inconvénients, & dont il faut craindre d'abuser.

Que dans un monologue, un personnage dramatique s'entretienne avec sa pensée, avec l'écho, avec les objets qui l'entourent & auxquels le poëte suppose une sorte de sensibilité, l'imitation de ces objets pourra être exprimée par un ou plusieurs instruments de l'orchestre, qui correspondront avec l'acteur en scene. Ainsi dans l'air de Dardanus (de Sacchini),

Jour heureux, espoir enchanteur,

le basson & le hautbois, en répétant alternativement le chant de la voix même, en y mêlant quelques traits analogues, semblent exprimer le calme qui vient d'être rendu au cœur de Dardanus, & que la nature animée partage avec lui. Mais trop souvent on n'a d'autre intention que celle de faire briller le talent de l'*instrumentiste*, & de mettre son habileté aux prises avec celle de la voix. Ce n'est alors qu'une symphonie concertante, un morceau de concert qui ne peut être admis dans le genre dramatique ; & puisque la voix a la faculté d'exprimer des idées, n'est-ce pas la dégrader que de la contraindre à ne rendre que des sons ?

Les instruments obligés servent quelquefois à peindre des objets physiques, comme le chant des oiseaux, le murmure d'un ruisseau, &c., mais il faut être sobre de ces sortes de peintures toujours imparfaites ; il faut sur-tout éviter de les rendre simultanées, de vouloir peindre trop d'objets à la fois. Qu'un personnage, par exemple, amené par le poëte dans un paysage délicieux détaille le tableau de tout ce qui l'environne ; si le compositeur donne un roulis monotone aux seconds violons & aux violes, pour imiter le murmure des ruisseaux ; que les premiers violons, par des trilles plus aigus, cherchent à peindre le frémissement du feuillage ; que des flûtes expriment la douceur des zéphirs ; que les hautbois, en opposition avec les bassons, y ajoutent le chant de différents oiseaux, & que la voix en même tems prononce les paroles qui servent d'interprêtes à toutes ces imitations ; loin qu'il en résulte un tout agréable, toutes ces diverses expressions se détruiront l'une l'autre, on n'aura qu'un tableau vague & confus.

C'étoit le défaut de l'ancienne musique françoise, & Rousseau le lui reproche souvent. Comme on donnoit peu de chant à la partie principale, on tâchoit d'en donner à toutes les parties, & cette multiplicité de mélodie ne laissoit plus rien distinguer.

Nous avons étendu cet article pour donner une idée de la distribution des instruments d'orchestre, lorsqu'ils doivent servir d'*accompagnement* : en voici le résumé.

Que vos violons qui doivent exécuter les dessus marchent le plus souvent parallelement avec le chant, aux distances exigées par l'harmonie. Si vous destinez le second à un *accompagnement contraint*, que le chant du moins soit doublé par le premier ; car, encore une fois, c'est le chant que vous devez principalement faire entendre. Si vous vous écartez de cette règle pour l'espèce d'*accompagnement* indiqué plus haut, que ce soit rarement & seulement lorsqu'il s'agit de produire un grand effet. En général plus l'*accompagnement* contraint a de charmes, plus il faut craindre d'en abuser. On n'entend que trop aujourd'hui de ces batteries insignifiantes qui, n'ayant rien à exprimer, ne sont plus qu'un vain bruit. Si les paroles ne vous offrent point d'expression déterminée, contentez-vous d'y faire un chant gracieux, & de les accompagner simplement ; mais j'avoue qu'un beau chant est moins facile à trouver qu'un arpège.

Que vos violes chargées de la partie intermédiaire suivent la marche de la basse ; ne les employez même que pour remplir l'harmonie lorsque cela est nécessaire ; souvent elles servent avec succès à renforcer l'expression des seconds violons.

Ne prodiguez pas les instruments à vent. Les cors, les hautbois doivent être réservés pour les coups de force ; pour les oppositions des *forte* au *piano* ; pour remplir, par quelques traits de chant, les intervalles de la voix ; pour former de ces tenues qui lient l'harmonie, lorsque le reste de l'orchestre ne rend que des sons pincés ou détachés.

Soyez encore plus sobre du basson. Autrefois dans l'ancienne musique françoise, on écrivoit presque toujours pour cet instrument une partie séparée ; mais comme il ne donne guère, dans son diapason ordinaire, que des sons graves & sourds, cette partie intermédiaire ne pouvoit être qu'un remplissage le plus souvent confus. Aujourd'hui que les françois ont modelé leur style sur celui de l'Italie, on ne fait plus faire au basson que la partie de la basse, excepté dans les morceaux à instrument obligé, où on l'emploie quelquefois comme moyen d'expression, ou pour servir de basse aux hautbois récitants.

Ce que j'ai dit en général des instruments à vent, je le dirai des flûtes, des clarinettes, des tromboni, &c. On en peut faire un usage heureux dans quelques peintures, mais il faut en être avare comme remplissage, & se rappeller que Pergoleze & les compositeurs de son tems faisoient beaucoup d'effet sans tous ces moyens.

Il devroit être superflu de répéter ce conseil pour les trompettes & les timballes : ces instruments ne semblent faits que pour accompagner des marches, pour exprimer des combats. Cependant la manie de produire des effets est devenue si grande & les moyens si bornés, qu'on ne fait presque plus d'opéra sans timballes & sans trompettes. On en a mis jusque dans des airs de bergers. (*M. Framery*.)

Accompagnement, Accompagner. Ces deux mots sont du nombre de ceux qui font le mieux sentir combien le langage de la musique est

encore vague & imparfait. Nous aurons souvent occasion de faire remarquer ce défaut de précision dans des termes qu'on emploie souvent sans s'en rendre compte, & dont l'acception mal entendue ne laisse dans l'esprit que des notions incomplettes ou confuses, ce qui nuit beaucoup plus qu'on ne le croit aux progrès de l'art. On jugera toujours mal d'un art, lorsqu'on ne saura ni apprécier les moyens divers dont il se sert, ni discuter les principes de ses effets les plus intéressants ; & l'artiste perdra un grand mobile d'encouragement & de lumière, lorsque le jugement de ses ouvrages ne sera soumis qu'à l'instinct aveugle d'un public ignorant, ou, ce qui est encore pis, aux idées vagues ou fausses des demi-connoisseurs. Quelques observations sur l'abus que de bons esprits ont fait quelquefois du mot *accompagnement*, vont servir à éclaircir & à justifier nos plaintes à cet égard.

On trouve dans le supplément de l'encyclopédie, un article *accompagnement*, écrit par un excellent littérateur qui n'a point étudié la musique. Nous n'avons pas cru devoir réimprimer ici cet article, parce que les principes qui y sont développés nous ont paru plus propres à répandre des nuages que des lumières sur le sujet qui y est traité.

Cet écrivain regarde d'abord *le concours des instruments avec la voix*, comme *une des plus grandes licences que la musique s'est données* : il cherche ensuite une hypothèse qui explique cette grande licence, & il en trouve le principe dans la nature.

Quel est ce principe ? C'est la résonnance du corps sonore. On sait que chaque son est accompagné d'autres sons qui forment ensemble un accord. « Le » premier modèle de l'*accompagnement* est donc ce » composé harmonieux, & *sa première règle* est » d'imiter l'accord donné par la nature ». Telle est la théorie de l'auteur.

Tout cela avoit déjà été avancé par Rameau, mais d'une manière plus générale. Ce grand théoriste ayant fondé tout son système d'harmonie sur la résonnance du corps sonore, s'étoit tellement passionné pour ce phénomène physique, qu'il finit par le regarder comme le principe même des mathématiques, & comme le symbole d'un des plus augustes mystères de notre religion. Dans un écrit, intitulé *Erreurs sur la musique*, ouvrage de sa vieillesse, où il entroit beaucoup d'humeur contre J. J. Rousseau, il avança que l'*accompagnement* représentoit le corps sonore. J. J. Rousseau lui répondit dans une autre brochure où il réfuta victorieusement cette assertion ; & ce triomphe étoit facile. Pour peu qu'on ait les premières notions de l'harmonie, on voit évidemment que cette idée n'est pas soutenable, & il n'y a que l'ignorance de ces notions élémentaires qui puisse faire répéter une hypothèse si gratuite, dont on ne pourroit tirer aucun résultat utile, quand même elle seroit fondée. Nous nous dispenserons de faire ici un étalage de connoissances musicales, qui seroient superflues pour les personnes instruites, & inutiles à celles qui ne le sont pas ; il nous suffit de dire que l'harmonie a été pratiquée avant qu'on eût découvert la résonnance du corps sonore, & que si l'on avoit pris ce phénomène pour guide dans les premiers *accompagnements*, il auroit exclus de l'harmonie non-seulement toute dissonance, mais même le mode mineur, qui est cependant aussi naturel & a été aussi en usage que le majeur dans notre ancienne musique d'église, à laquelle nous devons la conservation & les progrès de l'art.

L'auteur de l'article dont nous avons parlé, explique aussi *la grande licence* de l'*accompagnement*, par une espèce de fiction poétique, qui n'est pas aisée à comprendre. Une hypothèse métaphysique, quelque ingénieuse qu'elle puisse être, ne paroît pas bien propre à répandre du jour sur l'histoire & les procédés de la musique. Dans cet art, comme dans tous les autres, ce n'est qu'en tâtonnant & par degrés qu'on est arrivé aux plus belles découvertes. Nous croyons que pour expliquer l'origine & le principe de l'*accompagnement*, il est plus simple & plus sûr de rechercher quels en ont été les premiers essais & les progrès successifs.

Les peuples les plus grossiers ont chanté & ont eu des instruments de musique : il étoit naturel qu'ils exécutassent sur ces instruments, en même tems qu'avec les voix, les chants simples que leur inspiroit la nature.

Les hébreux chantoient leurs hymnes & leurs cantiques en s'accompagnant de divers instruments, & ils en avoient un très-grand nombre. Voyez l'article *Hébreux* (*musique des*).

Le même usage étoit commun chez les Grecs. Demonocus & Phémius dans Homere, Jolas dans Virgile, sont représentés comme des espèces de Bardes qui chantoient leurs vers en s'accompagnant de la lyre.

« Pourquoi, dit Aristote dans un de ses pro» blêmes, une chanson nous fait-elle plus de plaisir » accompagnée de la flûte que de la lyre ? Est-ce » que le doux mêlé au doux en devient plus » agréable ? ou seroit-ce que le son de la flûte a plus » d'analogie avec la voix humaine » ?

On sent que le poëte qui chantoit ses vers ne pouvoit s'*accompagner* lui-même qu'avec un instrument à cordes, & qu'il falloit un autre musicien pour l'*accompagner* de la flûte. Il paroît que les grecs ne connoissoient pas l'usage d'*accompagner* le chant par un grand nombre d'instruments à la fois. « Pour» quoi, dit encore Aristote dans un autre problême, » aimons-nous mieux entendre une chanson accom» pagnée d'une seule flûte ou d'une seule lyre, que » de plusieurs instruments » ?

Les romains imitèrent les grecs dans l'usage d'unir au chant de la voix le son des instruments. Ils eurent même des orateurs qui se faisoient *accompagner* d'une flûte pendant qu'ils haranguoient, sans doute pour diriger ou soutenir leur voix ; pour la ramener à ses tons naturels, lorsque la chaleur de l'action l'en écartoit.

Dans les théatres d'Athènes & de Rome, les acteurs déclamoient, ou plutôt chantoient au son des instruments. C'étoit un véritable *accompagnement* musical, mais qui n'avoit rien de merveilleux : il n'y avoit là ni fiction ni convention poétique : c'étoit l'enfance de l'art.

Lorsque les bouleversements successifs des belles législations de la Grèce & de l'Italie eurent replongé l'esprit humain dans les ténèbres & presque anéanti jusqu'aux traces des beaux-arts, des restes imparfaits, mais précieux, de la musique ancienne se conservèrent dans les temples chrétiens.

Dans les premiers siècles, la musique de nos églises n'étoit exécutée que par des voix : ensuite elle fut accompagnée par des instruments ; mais les voix & les instruments chantoient à l'unisson ou à l'octave.

Lorsque le hasard ou l'observation eut fait appercevoir que certains tons, quoique divers, pouvoient se faire entendre ensemble, non-seulement sans blesser l'oreille, mais en produisant un effet agréable, le contrepoint naquit. Alors les *accompagnements* devinrent artificiels & variés ; mais comme ce nouvel art ne consistoit d'abord qu'à faire exécuter à l'instrument qui accompagnoit, une note différente pour l'intonation, mais égale en valeur à celle que chantoit la voix, il n'en résultoit que de simples accords, & l'instrument ne faisoit proprement qu'*accompagner* la voix.

Lorsque la musique, sortant de l'enceinte des temples & se répandant dans la société, servit à l'amusement des cours & aux plaisirs des particuliers, l'art s'étendit & se perfectionna ; les instruments se multiplièrent & l'exécution en devint plus libre & plus familière ; le contrepoint prit une marche plus hardie ; alors les *accompagnements* se varièrent prodigieusement. La partie instrumentale ne fut plus asservie à suivre le rythme & le dessein de la partie chantante ; l'une montoit quand l'autre descendoit, couroit quand l'autre restoit immobile, procédoit par des notes brèves, inégales & multipliées quand l'autre marchoit par des notes longues, égales, &c. Lorsqu'ensuite, par les progrès des arts & du goût, la musique unie à la poésie & transportée sur les théatres vint embellir de son charme les accents de la déclamation ; qu'elle fut employée à peindre toutes les affections, tous les mouvements de l'ame, & à animer tous les tableaux qui entrent dans une action dramatique ; la composition de la partie instrumentale fut destinée à produire les effets les plus divers, & il dut en résulter par degrés une multitude infinie de combinaisons nouvelles.

C'est alors que l'*accompagnement* ne se borna plus à suivre le mouvement du chant pour en fortifier les effets & l'enrichir par les accords de l'harmonie. Les différents instruments furent tour-à-tour des parties principales chargées d'expressions très-distinctes, & qui, en procédant sur des desseins & des rythmes différents, n'étoient réunies en un tout que par l'unité de mode, de mesure & d'harmonie.

Ceci auroit besoin d'être éclairci par des exemples ; mais avant d'en citer, nous allons résumer les notions particulières qui nous paroissent devoir entrer dans l'idée générale d'*accompagnement*.

1°. Ce mot, dans son acception simple & familière, désigne l'action d'aller, de marcher de compagnie avec quelqu'un ; ainsi il exprime très-bien l'union d'un ou de plusieurs instruments avec une ou plusieurs voix, exécutant ensemble le même chant.

2°. Ce mot indique aussi un rapport de subordination de l'accompagnant à l'égard de l'accompagné. Ainsi la voix humaine étant regardée avec raison comme le premier des instruments, lorsqu'elle chante à l'unisson ou en accord avec un violon, une flûte, une harpe, on ne dira jamais qu'elle accompagne ces instruments, mais qu'elle en est accompagnée, lors même que l'instrument feroit la partie principale.

3°. Dans une symphonie ou un concerto, il y a une ou plusieurs parties principales dont les autres parties sont l'*accompagnement*.

On voit donc que les mots d'*accompagner* & d'*accompagnement* ne s'appliquent qu'aux instruments. Dans les musiques d'église exécutées seulement par des voix, comme le *miserere* d'Allegri, il n'y a point d'*accompagnement*. Dans les compositions en harmonie exécutées de même par des voix seules, comme l'*O salutaris* de M. Gossec, il n'y en a point. Cependant, s'il n'y avoit que le dessus de ce trio qui fut chanté par une voix, & que les parties moyenne & basse fussent exécutées par un violon & un violoncelle, on diroit que ces deux instruments font l'*accompagnement* du chant.

On employera donc ces mots d'une manière précise, claire & naturelle, lorsqu'on dira que chez les anciens un poëte chantoit ses vers, *accompagné* de la flûte ; que les chants de l'église sont *accompagnés* de l'orgue ; qu'on a exécuté une pièce de clavecin ou un concerto de harpe avec *accompagnement* de violon, &c. Dans une symphonie, dans un air, dans un chœur de théatre, on appliquera avec propriété le mot d'*accompagnement* à toutes les parties des instruments qui, suivant le mouvement du chant, n'auront d'autres fonctions que de le renforcer & de flatter l'oreille par les combinaisons de l'harmonie.

Mais n'abusera-t-on pas de ces mêmes termes, lorsqu'on les appliquera à des instruments qui, au-lieu de *marcher de compagnie* avec la partie chantante, affecteront de suivre d'autres routes, auront un dessein, un caractère différents, & quelquefois une expression toute contraire ; qui devenant des *interlocuteurs* & non des *accompagnateurs*, provoqueront la voix, lui répondront, contrasteront avec elle, peindront ce qu'elle n'a fait qu'indiquer, exécuteront des phrases entières d'une mélodie régulière & chantante, pendant que dans un point d'orgue, elle se reposera plusieurs mesures sur une seule note, &c. ? L'orchestre n'est plus alors un *accom-*

pagnement du chant ; c'eſt, pour ainſi dire, un chœur de perſonnages intéreſſés à l'action, tantôt unis par des intérêts communs, tantôt contraſtants avec les acteurs par des paſſions différentes, & & qui, avec les voix & le langage qui leur ſont propres, expriment les ſentiments dont ils ſont animés.

Lorſque, par exemple, dans le premier acte d'*Iphigénie en Aulide*, Calchas adreſſe à Diane une prière touchante pour fléchir ſon courroux, l'orcheſtre répond à chaque phraſe de la prière par un trait de violon qui, en commençant par une diſſonance marquée ſur les cordes aigues, & deſcendant diatoniquement par un mouvement précipité, ſemble exprimer avec énergie le courroux de la divinité inflexible, repouſſant les vœux du grand prêtre ; n'eſt-ce pas un étrange abus des mots que de donner le nom d'*accompagnement* à ce trait de ſymphonie qui contraſte d'une manière ſi frappante avec le deſſein & l'expreſſion du chant ?

Dans la fête du ſecond acte d'*Alceſte*, où le peuple ſe réjouit de la convaleſcence de ſon roi, vous entendez un air de flûte, plein de douceur & de grace, ſur lequel ce peuple danſe avec gaîté : dans le même tems Alceſte, dans un coin de la ſcene, fait entendre un chant plein de gémiſſements & de larmes. N'eſt-ce pas encore confondre avec les termes les premières idées de l'art, que dire que l'air danſé eſt l'*accompagnement* de l'air chanté ? Cet air de flûte ſeroit un air de danſe charmant quand le chant d'Alceſte ne viendroit pas s'y joindre : ils ont deux caractères & deux rythmes divers ; ils ſe rencontrent & concourent à un même effet ; mais le premier n'a point été fait pour être l'*accompagnement* de l'autre.

Qu'on ſe rappelle la tempête qui fait l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* : au milieu de ce grand mouvement de l'orcheſtre, dont les différentes parties expriment le mugiſſement des flots, le ſifflement des vents, les murmures & les éclats du tonnerre ; des prêtreſſes éplorées arrivent en déſordre & font entendre leurs chants plaintifs pour implorer la clémence des dieux. Dira-t-on que la ſymphonie eſt l'*accompagnement* du chœur des prêtreſſes ? Cela ſeroit biſarre. Il n'y a perſonne qui ne ſente que cette ſymphonie auroit tout ſon effet muſical indépendamment du chant vocal ; que celui-ci n'eſt qu'acceſſoire aulieu d'être la partie principale, & qu'il ne s'unit au deſſein général que par la meſure & l'harmonie.

On pourroit croire que l'acception figurée d'un mot étant généralement convenue, il eſt aſſez indifférent que cette acception s'éloigne de la ſignification primitive du mot, & bleſſe un peu les règles d'une analogie rigoureuſe ; mais nous croyons qu'on ſe tromperoit en cela. La préciſion du langage a une prodigieuſe influence ſur la juſteſſe des idées. En confondant dans une même expreſſion des objets très-diſtincts, ils ſe confondent auſſi dans l'imagination ; ce qui trompe l'eſprit & peut égarer le goût.

Ainſi, en donnant le nom d'*accompagnement* à toute muſique inſtrumentale, qu'on entend en même tems que des paroles chantées, on met ſouvent ſur la même ligne les parties de l'art qui ne demandent que de la méthode avec celles qui demandent le plus de goût, d'invention & de génie.

Ce mot *accompagnement* ſuppoſant naturellement une idée de ſubordination de la part de la partie qui accompagne à l'égard de celle qui eſt accompagnée, on eſt conduit à croire que les plus beaux effets produits par l'orcheſtre ſont bien inférieurs pour le talent à ceux de la mélodie vocale. C'eſt l'erreur de preſque tous ceux qui n'ont point réfléchi ſur les impreſſions qu'ils reçoivent de la muſique & qui n'ont pas été doués par la nature de cette ſenſibilité exquiſe qui va bien plus loin que la réflexion. Accoutumés à ne porter leur attention qu'à la partie chantante, leur oreille n'eſt frappée que confuſément des effets de la partie inſtrumentale ; mais elle agit ſur leurs ſens & ſur leur ame ſans qu'ils ſe rendent compte de ſon action ; & dans les morceaux les plus paſſionnés, dans les tableaux les plus énergiques de la muſique théatrale, c'eſt preſque toujours de l'orcheſtre que partent les traits d'expreſſion les plus pénétrants & les plus ſublimes. Je n'en citerai qu'un exemple, & il ſeroit aiſé de les accumuler. Lorſque Ubalde vient trouver Renaud dans les jardins d'Armide, il lui adreſſe ce vers, *Notre général vous appelle*, ſur un chant ſimple qui commence ſans *accompagnement* ; mais au milieu de la phraſe, les principaux inſtruments de l'orcheſtre, animés par la trompette & la timballe, s'élevent tout-à-coup, & font entendre un bruit de guerre dont l'effet eſt irréſiſtible. On croit entendre le cri d'une armée entière. A la centième comme à la première repréſentation de l'Armide de Gluck, ce trait d'orcheſtre, auſſi ſimple que ſublime, a produit conſtamment un mouvement extraordinaire. Un critique qui diroit de ce vers : l'*accompagnement* en eſt beau, mais le chant en eſt bien commun, diroit une grande puérilité. Nous avons entendu cependant beaucoup de raiſonnements de cette eſpèce, dont le principe eſt toujours dans la fauſſe idée qu'on ſe fait de la muſique inſtrumentale & de ce qu'on appelle *accompagnement*.

Le chant de la voix humaine a ſans doute un charme particulier que ne peut égaler aucun inſtrument ; mais les combinaiſons de ce chant ſont bien bornées, en comparaiſon de celles d'une multitude d'inſtruments dont les ſons très-divers, le diapaſon plus étendu, l'exécution plus libre & plus perfectionnée varient à l'infini les couleurs & les teintes ſur la palette du compoſiteur. Il y a même une multitude d'effets qui ne peuvent être produits que par la muſique inſtrumentale. La voix ne peut avoir qu'un caractère, ne peut rendre qu'une expreſſion. L'orcheſtre ſeul peut compoſer des tableaux. Citons encore un exemple. Renaud ſe trouve, ſans le ſavoir, dans les jardins d'Armide ; il eſt frappé de toutes les beautés naturelles dont il eſt environné & auxquelles l'art magique ajoute encore un charme

particulier ; il contemple, il admire : le murmure des eaux, la fraîcheur des ombrages, le parfum des fleurs, le chant des oiseaux le plongent dans une voluptueuse ivresse qui le conduit au sommeil. Comment Lulli a-t-il traité ce monologue ? Comme il devoit le faire dans son tems, où l'art étoit dans l'enfance, & où la musique instrumentale étoit encore timide & infiniment bornée. Il en a fait un air d'un chant naturel & agréable, avec un *accompagnement* d'un mouvement doux & presqu'uniforme. Le chevalier Gluck qui a porté dans la musique théatrale des vues si nouvelles, si grandes & si vraies, a senti qu'il falloit suivre une autre route ; que c'étoit dans l'orchestre que devoit être la véritable expression, c'est-à-dire, la peinture d'un lieu enchanté, où le personnage ne fait que conter ce qu'il voit & ce qu'il éprouve. Il a donc composé une symphonie d'un caractère gracieux, brillant & doux, & d'un mouvement continu ; où les différentes parties s'animant par degrés, expriment successivement le murmure des ruisseaux & le chant des oiseaux, & auxquelles Renaud vient unir sa voix par des phrases coupées, d'un chant simple, mais élégant, & exprimant la mollesse & la langueur que l'enchantement magique a jettées dans l'ame du héros. Ce morceau d'un goût exquis & d'une exécution charmante est constamment applaudi. Cependant un journaliste imprima dans le tems que le monologue avoit *réussi par les accompagnements*. Ses observations occasionnerent une discussion polémique, dans laquelle on traita la question que nous venons de développer ; les raisons qu'on opposa au censeur du chevalier Gluck étoient fondées sur les mêmes principes que ceux que nous venons d'établir : nous en citerons un passage qui nous paroît propre à éclaircir & à confirmer nos principes.

« Dans une symphonie, comme dans un air, il » y a un motif, un sujet de chant, qui est exécuté » par un ou plusieurs instruments, & qui passe quelquefois d'un instrument à un autre. L'instrument » qui exécute cette partie principale, s'appelle, » ainsi que la voix qui exécute un chant, la partie » récitante. On y joint d'autres instruments pour » fortifier ou embellir le sujet, & pour compléter » l'harmonie : ce sont ces instruments qui forment » l'*accompagnement*. Ainsi une symphonie où la partie récitante est exécutée par les instruments, ne » peut jamais être appellée un *accompagnement* lors » même que la voix s'y mêle. Telle est précisément » la symphonie du monologue de Renaud : j'ai dit » qu'elle n'accompagnoit rien ; parce qu'en effet, » toute la première partie s'exécute avant que Renaud prononce un son, & que le tableau n'en est » pas moins complet ; & lorsque la voix vient s'y » joindre, ce n'est plus qu'un nouvel instrument » qui entre dans l'harmonie, comme le pourroit » faire un hautbois ou un cor, & dont le chant se » raccorde avec le dessein, mais ne devient point la » partie principale ».

L'auteur de ces réflexions avoit dit aussi que le chant de Renaud étoit une espèce de récitatif chantant & mesuré, qui n'étoit qu'une partie subordonnée & qui étoit plutôt l'*accompagnement de la symphonie*, que la symphonie n'étoit l'*accompagnement* du chant. Cette manière de s'exprimer parut aussi nouvelle qu'étrange à quelques personnes : La voix *accompagner* les instruments ! Malheureusement pour le critique qui la releva & qui faisoit grand cas du dictionnaire de Rousseau, on lui montra que Rousseau s'étoit exprimé de même en parlant du récitatif mesuré (voyez cet article) ; mais cette expression n'en auroit pas été moins claire & moins exacte, quand elle n'auroit pas eu pour elle l'autorité d'un si grand maître.

Les censeurs du Chevalier Gluck, pour rabaisser les grands effets qu'il a su tirer de ses *accompagnements*, ont écrit que *le mérite de la partie instrumentale consistoit principalement dans la beauté des accords & dans les effets qui résultent de leur combinaison*. Cette proposition paroîtra bizarre à ceux qui ont écouté la musique avec quelque attention & avec des oreilles exercées. Lorsqu'on entend l'ouverture du *Stabat* & celle d'*Iphigénie en Aulide*, on trouve tout autre chose que des accords dans ces deux sublimes morceaux ; on y reconnoît des desseins caractérisés & suivis, de grands effets résultants de la variété & du contraste des formes & des mouvements ; des *chants* réguliers & expressifs, appropriés aux voix différentes des instruments, & tout aussi distinctes de l'harmonie que s'ils étoient exécutés par des voix humaines. Ce mérite-là n'a rien de commun avec la beauté & la combinaison des accords.

Le mérite des symphonies de Corelli & de Handel peut consister principalement dans la beauté des accords ; mais les belles symphonies d'Haydn & de Boccherini ont un genre de mérite bien supérieur à celui-là pour l'effet, quoique le premier soit très-grand & très-rare.

Il n'y a dans la musique vocale aucun genre de beauté qui ne soit propre à la musique instrumentale ; il y en a beaucoup auxquels le chant de la voix seule ne peut atteindre, & qui ne peuvent être produits que par le concours des instruments. Les plus beaux effets de la musique peuvent donc se trouver dans ce qu'on appelle les *accompagnements* ; & ceux qui croient que le génie, la grace, l'expression, appartiennent plus particuliérement à la mélodie vocale qu'à l'instrumentale, écoutent la musique sans l'entendre. (*M. Suard.*)

ACCOMPAGNER, *v. a. & n.* C'est en général jouer les parties d'accompagnement dans l'exécution d'un morceau de musique ; c'est plus particuliérement, sur un instrument convenable, frapper avec chaque note de la basse les accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'*accompagnement*. Nous avons suffisamment expliqué dans les précédents articles en quoi consiste cet accompagnement. Nous ajouterons seulement que ce mot même avertit celui qui accompagne dans un concert, qu'il n'est chargé

chargé que d'une partie acceſſoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que ſi-tôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution & impatiente à la fois les concertans & les auditeurs; plus il croit ſe faire admirer, plus il ſe rend ridicule, & ſi-tôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés, il détourne à ſoi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois ſa vanité & ſon mauvais goût. Pour *accompagner* avec intelligence & avec applaudiſſement, il ne faut ſonger qu'à ſoutenir & faire valoir les parties eſſentielles; & c'eſt exécuter fort habilement la ſienne que d'en faire ſentir l'effet ſans la laiſſer remarquer.

ACCORD, *ſ. m.* Union de deux ou pluſieurs ſons rendus à la fois, & formant enſemble un tout harmonique.

L'harmonie naturelle produite par la réſonnance d'un corps ſonore eſt compoſée de trois ſons différents, ſans compter leurs octaves, leſquels forment entre eux l'*accord* le plus agréable & le plus parfait que l'on puiſſe entendre; d'où on l'appelle par excellence *accord parfait*. Ainſi pour rendre complette l'harmonie, il faut que chaque *accord* ſoit au moins compoſé de trois ſons. Auſſi les muſiciens trouvent-ils dans le trio la perfection harmonique, ſoit parce qu'ils y emploient les *accords* en entier, ſoit parce que dans les occaſions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui perſuader le contraire, en lui préſentant les ſons principaux des *accords*, de manière à lui faire oublier les autres. (Voyez *Trio*.) Cependant, l'octave du ſon principal produiſant de nouveaux rapports & de nouvelles conſonnances par les compléments des intervalles, (voyez *Complément*), on ajoute ordinairement cette octave pour avoir l'enſemble de toutes les conſonnances dans un même *accord*. (Voyez *Conſonnance*.) De plus, l'addition de la diſſonnance (voyez *Diſſonnance*.), produiſant un quatrième ſon ajouté à l'*accord* parfait, c'eſt une néceſſité, ſi l'on veut remplir l'*accord*, d'avoir une quatrième partie pour exprimer cette diſſonnance. Ainſi la ſuite des *accords* ne peut être complette & liée qu'au moyen de quatre parties.

On diviſe les *accords* en parfaits & imparfaits. L'*accord* parfait eſt celui dont nous venons de parler, lequel eſt compoſé du ſon fondamental au grave, de ſa tierce, de ſa quinte & de ſon octave; il ſe ſubdiviſe en majeur ou mineur, ſelon l'eſpèce de ſa tierce. (Voyez *Majeur*, *Mineur*.) Quelques auteurs donnent auſſi le nom de *parfaits* à tous les *accords*, même diſſonnants, dont le ſon fondamental eſt au grave. Les *accords* imparfaits ſont ceux où règne la ſixte au lieu de la quinte, & en général tous ceux où le ſon grave n'eſt pas le fondamental. Ces dénominations, qui ont été données avant que l'on connût la baſſe fondamentale, ſont fort mal appliquées: celles d'*accords* directs ou renverſés, ſont beaucoup plus convenables dans le même ſens. Voyez *Renverſement*.

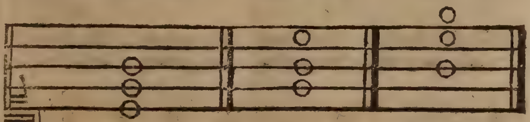
Les *accords* ſe diviſent encore en conſonnants & diſſonnants. Les *accords* conſonnants ſont l'*accord* parfait & ſes dérivés: tout autre *accord* eſt diſſonnant. Nous allons donner une table des uns & des autres, ſelon le ſyſtême de M. Rameau.

TABLE de tous les accords reçus dans l'harmonie.

ACCORDS FONDAMENTAUX.

Accord parfait & ſes dérivés.

Le ſon fondamental, au grave.	Sa tierce, au grave.	Sa quinte, au grave.

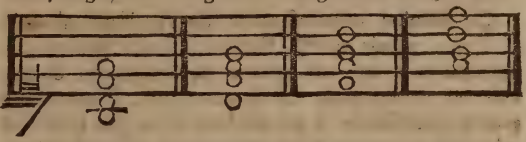


Accord parfait.	Accord de ſixte.	Accord de ſixte-quarte.

Cet *accord* conſtitue le ton, & ne ſe fait que ſur la tonique: ſa tierce peut être majeure ou mineure, & c'eſt elle qui conſtitue le mode.

Accord ſenſible ou dominant, & ſes dérivés.

Le ſon fondamental, au grave	Sa tierce, au grave.	Sa quinte, au grave.	Sa ſeptième, au grave.

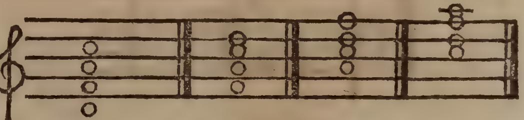


Accord ſenſible.	De Fauſſe-quinte.	De petite-ſixte majeure.	De triton.

Aucun des ſons de cet *accord* ne peut s'altérer.

Accord de ſeptième & ſes dérivés.

Le ſon fondamental, au grave.	Sa tierce, au grave.	Sa quinte, au grave.	Sa ſeptième, au grave.

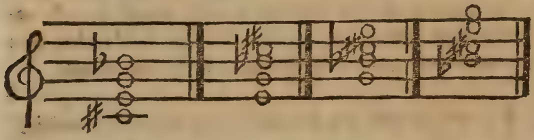


Accord de ſeptième.	De grande-ſixte.	De petite-ſixte mineure.	De ſeconde.

La tierce, la quinte & la ſeptième peuvent s'altérer dans cet *accord*.

Accord de ſeptième diminuée & ſes dérivés.

Le ſon fondamental, au grave,	Sa tierce, au grave.	Sa quinte, au grave.	Sa ſeptième, au grave.

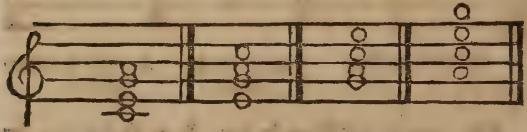


Accord de ſeptième diminuée.	De ſixte majeure & fauſſe-quinte.	De tierce mineure & triton.	De ſeconde ſuperflue.

Aucun des ſons de cet *accord* ne peut s'altérer.

Accord de ſixte ajoutée & ſes dérivés.

Le ſon fondamental, au grave.	Sa tierce, au grave.	Sa quinte, au grave.	Sa ſixte, au grave.

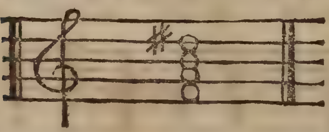


Accord de ſixte ajoutée.	De petite ſixte ajoutée.	De ſeconde ajoutée.	De ſeptième ajoutée.

Nous joignons ici par-tout le mot *ajouté* pour diſtinguer cet *accord* & ſes renverſés des productions ſemblables de l'*accord* de ſeptième.

Ce dernier renverſement de ſeptième ajoutée n'eſt pas admis par M. Rameau, parce que ce renverſement forme un *accord* de ſeptième, & que l'*accord* de ſeptième eſt fondamental. Cette raiſon paroît peu ſolide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la grande-ſixte comme un renverſement; puiſque, dans les propres principes de M. Rameau, ce même *accord* eſt ſouvent fondamental. Mais la pratique des plus grands muſiciens, & la ſienne même dément l'excluſion qu'il voudroit établir.

Accord de ſixte ſuperflue.



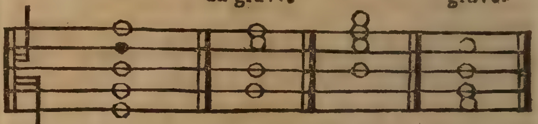
Cet *accord* ne ſe renverſe point, & aucun de ſes ſons ne peut s'altérer. Ce n'eſt proprement qu'un *accord* de petite-ſixte majeure, dièſée par accident, & dans lequel on ſubſtitue quelquefois la quinte à la quarte.

ACCORDS PAR SUPPOSITION.

(Voyez *Suppoſition.*)

Accord de neuvième & ſes dérivés.

Le ſon ſuppoſé, au grave.	Le ſon fondamental, au grave.	Sa tierce, au grave.	Sa ſeptième, au grave.

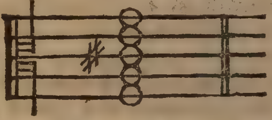


Accord de neuvième.	De ſeptième & ſixte.	De ſixte-quarte & quinte.	De ſeptième & ſeconde.

C'eſt un *accord* de ſeptième auquel on ajoute un cinquième ſon à la tierce au-deſſous du fondamental.

On retranche ordinairement la ſeptième, c'eſt-à-dire, la quinte du ſon fondamental, qui eſt ici la note marquée en noir; dans cet état l'*accord* de neuvième peut ſe renverſer en retranchant encore de l'accompagnement l'octave de la note qu'on porte à la baſſe.

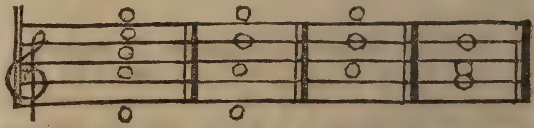
Accord de quinte ſuperflue.



C'eſt l'*accord* ſenſible d'un ton mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la médiante: ainſi c'eſt un véritable *accord* de neuvième. Mais il ne ſe renverſe point, à cauſe de la quarte diminuée que donneroit avec la note ſenſible le ſon ſuppoſé porté à l'aigu, laquelle quarte eſt un intervalle banni de l'harmonie.

Accord d'onzième ou quarte.

Le ſon ſuppoſé, au grave.	*Idem*, en retranchant deux ſons.	Le fondamental, au grave.	Sa ſeptième, au grave.



Accord de neuvième & quarte.	Accord de quarte.	De ſeptième & quarte.	De ſeconde & quinte.

C'eſt un *accord* de ſeptième, au-deſſous duquel on ajoute un cinquième ſon à la quinte du fondamental. On ne frappe guère cet *accord* plein, à cauſe de ſa dureté: on en retranche ordinairement la neuvième & la ſeptième; & pour le renverſer, ce retranchement eſt indiſpenſable.

Accord de septième superflue.

C'est l'*accord* dominant sous lequel la basse fait la tonique.

Accord de septième superflue & sixte mineure.

C'est l'*accord* de septième diminuée sur la note sensible, sous lequel la basse fait la tonique.

Ces deux derniers *accords* ne se renversent point, parce que la note sensible & la tonique s'entendroient ensemble dans les parties supérieures; ce qui ne peut se tolérer.

Quoique tous les *accords* soient pleins & complets dans cette table, comme il le falloit pour montrer tous leurs éléments, ce n'est pas à dire qu'il faille les employer tels. On ne le peut pas toujours, & on le doit très-rarement. Quant aux sons qui doivent être préférés selon la place & l'usage des *accords*, c'est dans ce choix exquis & nécessaire que consiste le plus grand art du compositeur. Voyez *Composition*, *Mélodie*, *Effet*, *Expression*, &c. (*Rousseau.*)

Fin de la table des accords.

Le respect que nous devons avoir pour tout ce qui est sorti de la plume de Rousseau, nous a obligés de donner en entier cet article, malgré les erreurs dont il est rempli: nous allons y revenir pour détruire ce qu'il contient de faux, & suppléer à ce qu'il a d'insuffisant.

« On divise les *accords* en parfaits & en *imparfaits*, &c. ». Cette division n'existe plus aujourd'hui. Les *accords* ne se divisent qu'en consonnants & en dissonnants. L'opposé de l'*accord* parfait est un *accord* dissonnant.

« Cet *accord* (l'*accord* parfait, dit Rousseau au » commencement de sa table) constitue le ton & » ne se fait que sur la tonique, &c. ».

L'*accord* parfait se fait sur toutes les notes de la gamme, excepté sur la septième, parce que cette septième n'a point sa quinte juste; condition essentielle pour qu'un *accord* soit parfait. Il se fait particulièrement sur la tonique, sur la quatrième & sur la cinquième du ton. Il ne constitue donc pas le ton essentiellement, à moins qu'on ne prétende que l'on module toutes les fois qu'on fait entendre un *accord* parfait. Toutes les notes qui portent cet *accord* dans le cours d'un morceau, sans qu'il soit amené par une cadence parfaite, sont appellées par Bethisy, *notes censées toniques*. Il sentoit que ce ne pouvoit pas être des toniques véritables; mais imbu de ce préjugé que toute note qui porte l'*accord* parfait doit être une tonique, il n'osoit pas les dépouiller tout-à-fait de cette qualité. L'*accord* parfait ne constitue donc le ton qu'au commencement d'un morceau, & lorsqu'ensuite il est amené par une cadence parfaite. Voyez *Cadence*.

« *Accord* de septième & ses dérivés. La tierce, » la quinte & la septième peuvent s'altérer dans » cet *accord* ».

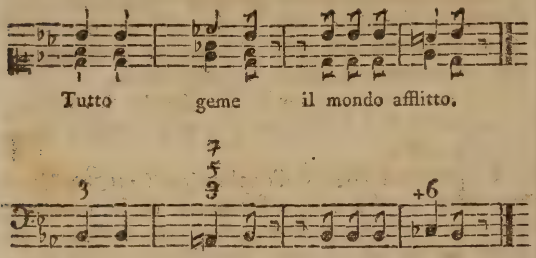
Ce précepte a besoin d'explication. Cette septième que l'on fait sur toutes les notes de la gamme, excepté sur la cinquième, pour être distinguée de celle qui se fait sur cette cinquième, c'est-à-dire, sur la dominante, doit être composée différemment. Le caractère spécial de la septième de dominante, est d'avoir la tierce majeure & la septième mineure. Ainsi, lorsque la tierce d'une septième simple est majeure, sa septième doit être aussi majeure, lorsque cette septième est mineure, il faut que sa tierce soit également mineure. La quinte est fausse lorsque cette septième se fait sur la seconde du ton dans le mode mineur, & sur la septième dans le mode majeur.

« *Accord* de sixte ajoutée, &c. » Cet *accord*, que Rameau & d'autres auteurs ont présenté comme un *accord* fondamental, a donné lieu à beaucoup de discussions, de querelles même, & lui a causé particulièrement beaucoup d'embarras, pour le concilier avec celui de la septième simple, qui se fait sur la seconde note du ton, & dont il n'est que le renversement; il lui a fait imaginer le double emploi (voyez *ce mot*) qu'on a long-tems tourné en ridicule & qu'on a fini par oublier. Aujourd'hui cet *accord* paroît n'être plus admis comme fondamental, au moins dans la pratique; il n'est plus guère employé, par les meilleurs auteurs, que comme renversement de l'*accord* de septième. Voyez aux mots *Sixte ajoutée*, *Soudominante*, les raisons qu'on a eues de n'en pas faire de distinction. Nous dirons seulement ici qu'elle est absolument inutile, & qu'en considérant que tous les *accords* dans leur ordre direct, sont formés de tierces ajoutées les unes sur les autres; on ne peut s'accoutumer à regarder, comme direct, un *accord* dont le quatrième son fait seconde avec le troisième, & sixte avec le son donné pour fondamental. Ce prétendu *accord* de sixte ajoutée n'a fait qu'embrouiller excessivement l'harmonie sans aucun avantge; & nous renvoyons, pour le pratiquer, à l'*accord* de septième simple & à ses dérivés.

« ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE: cet *accord* » ne se renverse point, dit Rousseau; ce n'est proprement qu'un *accord* de petite sixte majeure,

» diésée par accident, & dans lequel on substitue » quelquefois la quinte à la quarte ».

Il y a un assez grand nombre d'erreurs dans ce peu de lignes. 1°. Des modernes ont osé renverser cet *accord* & employer la tierce diminuée avec succès. On trouve dans la *Passione di Gesù Cristo*, mise en musique par M. Paisiello, ce passage qui fait un très-bon effet.



Nous avons préféré cet exemple, parce qu'il présente à la fois l'*accord* direct complet, celui de septième & tierce diminuées; & son renversement, celui de sixte superflue. On y voit que ce dernier *accord* n'est point, comme le dit Rousseau, « le pro» duit d'une petite sixte majeure », mais celui d'une septième diminuée, dont la tierce est altérée. (Voyez *Sixte superflue*.) Rousseau a donc eu tort de dire, en parlant de cette septième, qu'aucun de ses sons ne pouvoit s'altérer? Observez que dans le renversement on est obligé de retrancher la quinte, parce qu'en sa qualité de septième du son fondamental, elle doit descendre. Or, la note qui porte la sixte superflue devant descendre également, il en résulteroit deux quintes justes par mouvement semblable, succession proscrite par l'oreille. C'est pour éviter cette faute, & néanmoins completter l'*accord*, que les françois le remplissent quelquefois avec la quarte au lieu de la quinte. Ainsi à la sixte superflue citée par Rousseau *fa ré* ✱, accompagnée de sa tierce *la*, si l'on ajoute la quarte *si*, dans l'*accord* parfait *mi sol*✱ *si* qui doit suivre, le *si* restera à sa place. Si au contraire on mettoit la quinte *ut*, elle seroit obligée de descendre sur le *si* en même tems que le *fa* descendroit sur le *mi*, ce qui feroit deux quintes.

Les italiens, les allemands, &c. qui ne se croient pas obligés de completter un *accord* pour produire des effets, n'accompagnent ordinairement la sixte superflue que de la tierce. Ils font quelquefois entendre la quinte dans le cours de la mesure, mais ils la suppriment en finissant. Il est fort rare qu'ils emploient la quarte, quoiqu'en dise Rousseau, & c'est sa seconde erreur.

Il se trompe 3°. en disant que la sixte superflue n'est qu'un *accord* de petite sixte majeure. La petite sixte majeure, d'après sa propre dénomination, appartient à l'*accord* sensible, elle en est le second renversement. Or, les sons de cet *accord* ne sont pas les mêmes que ceux de la sixte superflue. Soit le ton *ut*, dont *sol* est la dominante; la petite sixte majeure sera *ré fa sol si*. La sixte superflue sera *la*♭ *ut ré fa*✱, en employant la quarte. On voit donc que cette sixte n'est pas proprement une petite sixte majeure; qu'elle n'est pas produite par l'*accord* sensible, puisque le son fondamental *sol* ne s'y trouve même pas. Elle appartiendroit (en employant toujours cette quarte) à l'*accord* de septième sur la note sensible *si*, *ré*, *fa*, *la*, dont le *ré* seroit élevé d'un dièse.

4°. S'il a entendu que c'étoit une petite sixte renversée de l'*accord* de dominante *si ré* ✱ *fa* ✱ *la*, dans le ton de *mi*, c'est-à-dire, dans celui où l'on fait le repos, il a eu tort également de dire qu'elle étoit diésée par accident; car, dans ce ton, le *ré* est naturellement dièse, & c'est le *fa* qui est naturel accidentellement. Au surplus, l'origine de cet *accord* a long-tems embarrassé les musiciens, & sur-tout les partisans de la basse fondamentale, parce qu'ils ont toujours voulu voir la gamme entière en un seul ton, & que cet *accord* de sixte superflue appartient évidemment à deux tons différents. Voyez *Sixte superflue*, *Gamme*.

Il n'y a pas moins de fautes dans ce que dit Rousseau des *accords* de supposition. 1°. Il présente l'*accord* de neuvième avec des dérivés, c'est-à-dire, des renversements, comme si cet *accord* étoit fondamental & constitutif; comme s'il ne cessoit pas d'être une neuvième dès qu'il n'y a plus réellement un intervalle de neuvième entre la note de la basse & celle du dessus. On peut dire proprement d'un *accord* de septième, qu'il se renverse; on peut rappeller dans un triton, par exemple, l'idée de la septième qui l'a produit, parce que la septième est un *accord* fondamental & constitutif; qu'il a une marche déterminée, & qu'il est bon d'en reconnoître l'ordre direct sous toutes ses faces; mais il n'en est pas de même de la neuvième, qui n'est qu'un *accord* accidentel, qui n'est, comme le dit Rousseau lui-même, qu'un *accord* de septième, auquel on ajoute un cinquième son à la tierce au-dessous du fondamental.

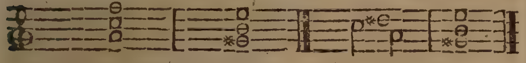
2°. Il dit qu'on retranche ordinairement la septième de cet *accord*. Qu'est-ce qu'un *accord* de septième dont la septième est retranchée? N'est-ce pas embrouiller toutes les idées que de s'exprimer ainsi? Aussi les *accords* qu'il donne pour exemple, & qu'il présente comme un seul *accord* sous diverses faces, appartiennent cependant à deux principes très-distincts.

Le premier *fa la ut mi sol* est un véritable *accord* de neuvième, c'est-à-dire, la septième *la ut mi sol*, qui a pour basse *fa*. Le second, *la ut fa sol* est un *accord* de sixte, *la ut fa*, engendré de l'*accord* parfait, *fa la ut*, auquel on ajoute le son étranger *sol*, conservé de l'*accord* précédent. Il en est de même des deux suivants, qui ne sont que des renversements de l'*accord* parfait *fa la ut*, avec le *sol* conservé.

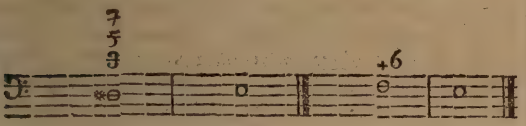
Ces différents *accords* de supposition, substitués

tion ; ſixte ajoutée, ne ſont que multiplier les embarras qu'éprouvent les commençants, ſemer des difficultés ſur l'étude d'un art déjà fort difficile, & ſurcharger leur mémoire très-inutilement. Nous allons tâcher de leur donner de tous les *accords* des notions plus ſimples, plus claires & plus préciſes.

Il n'y a que deux *accords* fondamentaux ; l'*accord* parfait qui a des dérivés, & l'*accord* de ſeptième qui a auſſi des dérivés. L'*accord* parfait ſe diviſe en deux eſpèces, le majeur & le mineur. L'*accord* de ſeptième prend un caractère différent, ſelon la note de la gamme ſur laquelle il ſe fait, & ſelon la nature du mode. La ſeptième qui ſe fait ſur la cinquième note du ton en majeur & en mineur, ſe nomme ſeptième de dominante. Celle qui ſe fait ſur la ſeptième du ton en majeur, s'appelle ſeptième ſenſible ; en mineur, c'eſt une ſeptième diminuée. Lorſque vous faites un repos (en mode mineur) ſur la dominante, & que pour rendre ce repos plus marqué, vous faites entendre auparavant la note ſenſible de cette dominante, en conſervant pourtant la ſixte mineure de votre tonique dont vous ne voulez pas laiſſer perdre le ſentiment, vous faites une ſeptième diminuée avec tierce diminuée. La face la plus ordinaire de cet *accord*, eſt le renverſement appellé ſixte ſuperflue. Exemple.



Septième & Tierce diminuées. Sixte ſuperflue.



Obſervez que lorſque vous employez la tierce diminuée, vous devez mettre entre les deux notes qui la forment, au moins un intervalle de dixième, ſans quoi l'oreille abuſée par un trop grand rapprochement, prendroit pour une ſeconde ce qui eſt véritablement une tierce.

Toutes ſeptièmes qui peuvent ſe faire ſur les autres notes de la gamme, ſont des ſeptièmes ſimples. Ainſi il y a cinq eſpèces de ſeptièmes avec leurs dérivés. Septième de dominante, ſeptième ſenſible, ſeptième diminuée, ſeptième & tierce diminuées, & ſeptième ſimple.

Voici maintenant pour les *accords* prétendus de *ſuppoſition*, qui ſeroient peut-être plus juſtement nommés de *ſuperpoſition* : l'*accord* qui commence une meſure ne ſauroit être le même que celui qui a terminé la meſure précédente : ce ſeroit faire ſyncoper l'harmonie. (Voyez *Syncope.*) Il faut donc en changer ; mais tandis que vous frappez la note de baſſe qui appartient à l'*accord* attendu par l'oreille, & qui doit commencer cette meſure, vous pouvez conſerver une ou pluſieurs notes de l'*accord* précédent. L'harmonie alors ne ſyncope point, parce que cette note de baſſe a ſuffiſamment indiqué le nouvel *accord* qui exiſte ou qui va exiſter. Ces notes de l'*accord* précédent devenant diſſonnantes en ſe mêlant avec celles du nouvel *accord*, doivent ſe ſauver en deſcendant, excepté la note ſenſible quand elle ſe trouve parmi elles, Par exemple :

Si l'*accord* parfait *ut mi ſol* a terminé votre meſure, & que vous vouliez commencer la meſure ſuivante par l'autre *accord* parfait *fa la ut* en conſervant ces trois premières notes *ut mi ſol* vous aurez l'*accord* de neuvième & ſeptième *fa la ut mi ſol.* Si vous ne conſervez que le *ſol*, vous aurez un ſimple *accord* de neuvième & tierce. Si vous n'avez exprimé que la note de baſſe *fa* du nouvel *accord fa la ut*, vous aurez une ſimple neuvième accompagnée de la quinte, *fa ut ſol.*

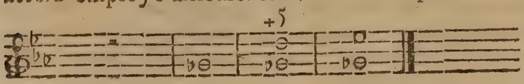
Cette théorie eſt bien ſimple, puiſqu'elle conſiſte à conſerver *le nombre que l'on veut* des notes d'un *accord*, & de les mêler avec *le nombre que l'on veut* des notes de l'*accord* ſuivant, ſans autre précaution que de faire deſcendre les notes conſervées, leſquelles ont été préparées dans l'*accord* précédent, & d'en retrancher ce qui ſeroit trop dur. Voyez *Préparation.*

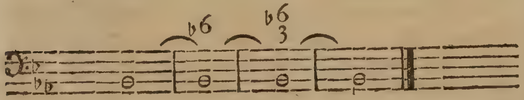
Autre exemple : ſi après la ſeptième de dominante *ſol ſi ré fa* vous voulez faire entendre la tonique *ut*, qui portera ſon *accord* parfait *mi ſol*, & que vous conſerviez en entier ſur cet *ut* l'*accord* précédent, vous aurez *ut ſol ſi ré fa.* Le *fa*, dans cet *accord*, eſt ſeul obligé de deſcendre, comme ſeptième de *ſol* ; vous aurez après la réſolution *ut mi ſol.* C'eſt cet *accord* que Rouſſeau & pluſieurs compoſiteurs appellent de *ſeptième ſuperflue*, à cauſe du *ſi* qui s'y trouve ; mais c'eſt en donner une notion fauſſe. Ce *ſi* n'eſt point la note conſtituante de l'*accord* ; il n'y eſt point traité comme ſeptième, puiſque loin de deſcendre en cette qualité, il monte ſur l'*ut.* Il n'eſt pas néceſſaire, au ſurplus, de lui trouver une dénomination plus juſte. C'eſt l'*accord* de dominante qui ne perd rien de ſon caractère pour s'appuyer un moment ſur la tonique.

Cette manière de concevoir & de pratiquer les *accords* de ſuppoſition, doit donner une explication claire & facile des autres cités par Rouſſeau. Celui qu'il appelle de quinte ſuperflue, par exemple, eſt l'*accord* de dominante dans le mode de *ré* mineur. *La ut* ✱ *mi ſol.* La baſſe au commencement de la meſure ſuivante frappe un *fa*, troiſième note du ton, qui va porter ſixte *fa, la, ré.* Mais avant de le faire entendre on conſerve en entier l'*accord* précédent.

On trouve dans la partition de *Thémiſtocle.* de M. Philidor, un *accord* qui, par ſon arrangement, préſente une autre eſpèce de quinte ſuperflue. C'eſt un *accord* de ſixte & tierce en mode mineur ſur la cinquième note du ton. Dans ſon ordre direct de ſixte, il offre la quarte diminuée, mais les

parties forment entre elles la quinte ſuperflue par leur diſpoſition. Je ne me rappelle pas d'avoir vu cet *accord* employé ailleurs. En voici l'exemple :





Il y a encore des *accords* de ſuppoſition que l'on fait ſur une note de baſſe prolongée pendant un certain tems ; c'eſt ce qu'on appelle un *taſto ſolo*. Nous ne nous aviſerons pas d'en détailler les règles : il n'y en a qu'une & elle eſt fort ſimple ; c'eſt que ſur un *taſto ſolo* on peut faire tous les *accords* que l'on veut, en les traitant comme s'ils avoient leur baſſe naturelle, & ſans égard à la note exprimée dans la partie inférieure. Voyez *Taſto ſolo*. (*M. Framery.*)

* Nous parlerons aux mots *Harmonie*, *Baſſe-fondamentale*, *Compoſition*, &c. de la manière d'employer tous ces *accords* pour en former une harmonie régulière. Nous ajouterons ſeulement ici les obſervations ſuivantes.

I. C'eſt une grande erreur de penſer que le choix des renverſements d'un même *accord* ſoit indifférent pour l'harmonie ou pour l'expreſſion. Il n'y a pas un de ces renverſements qui n'ait ſon caractère propre. Tout le monde ſent l'oppoſition qui ſe trouve entre la douceur de la fauſſe-quinte & l'aigreur du triton, & cependant l'un de ces intervalles eſt renverſé de l'autre. Il en eſt de même de la ſeptième diminuée & de la ſeconde ſuperflue, de la ſeconde ordinaire & de la ſeptième. Qui ne ſait combien la quinte eſt plus ſonore que la quarte ? L'*accord* de grande-ſixte & celui de petite-ſixte mineure, ſont deux faces du même *accord* fondamental ; mais de combien l'une n'eſt-elle pas plus harmonieuſe que l'autre ? L'*accord* de petite-ſixte majeure, au contraire, n'eſt-il pas plus brillant que celui de fauſſe quinte ? Et pour ne parler que du plus ſimple de tous les *accords*, conſidérez la majeſté de l'*accord* parfait, la douceur de l'*accord* de ſixte, & la fadeur de celui de ſixte-quarte ; tous cependant compoſés des mêmes ſons. En général les intervalles ſuperflus, les dièſes dans le haut, ſont propres, par leur dureté, à exprimer l'emportement, la colère & les paſſions aigues. Au contraire, les bémols à l'aigu & les intervalles diminués forment une harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'eſt une multitude d'obſervations ſemblables, qui, lorſqu'un habile muſicien ſait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des intervalles ſimples n'eſt guère moins important que celui des *accords* pour la place où l'on doit les employer. C'eſt, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les quintes & les octaves par préférence ; dans le haut, les tierces & les ſixtes. Tranſpoſez cet ordre, vous gâterez l'harmonie en laiſſant les mêmes *accords*.

III. Enfin l'on rend les *accords* plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits intervalles, plus convenables que les grands à la capacité de l'oreille. C'eſt ce qu'on appelle reſſerrer l'harmonie, & que ſi peu de muſiciens ſavent pratiquer. Les bornes du diapaſon des voix ſont une raiſon de plus pour reſſerrer les chœurs. On peut aſſurer qu'un chœur eſt mal fait, lorſque les *accords* divergent, lorſque les parties crient, ſortent de leur diapaſon, & ſont ſi éloignées les unes des autres, qu'elles ſemblent n'avoir plus de rapport entre elles.

On appelle encore *accord* l'état d'un inſtrument dont les ſons fixes ſont entre eux dans toute la juſteſſe qu'ils doivent avoir. On dit, en ce ſens, qu'un inſtrument eſt d'*accord*, qu'il n'eſt pas d'*accord*, qu'il garde ou ne garde pas ſon *accord*. La même expreſſion s'emploie pour deux voix qui chantent enſemble, pour deux ſons qui ſe font entendre à la fois, ſoit à l'uniſſon, ſoit en contre-parties. (*Rouſſeau.*)

Pour ne rien laiſſer à deſirer ſur les *accords*, nous ajouterons ici l'article de l'ancienne encyclopédie, tiré de la *théorie générale des beaux arts* de M. Sulzer.

Accord. Ce terme pris dans un ſens général, déſigne l'aſſemblage de divers ſons entendus tout à la fois ; mais dans le ſens propre & ordinaire, c'eſt l'aſſemblage de ſons régulièrement combinés, qui conviennent au genre de la pièce de muſique. Dans la muſique moderne, chaque pièce a une ſuite régulière d'*accords* fondamentaux, qui aident à déterminer la mélodie. Les *accords* ſuppoſent une muſique à pluſieurs parties : delà vient que les anciens n'en ont point parlé.

La première & la plus eſſentielle partie de la compoſition moderne, roule ſur la connoiſſance de tous les *accords* dont la muſique peut faire uſage, & ſur la manière la plus avantageuſe de les combiner. Nous ne parlerons ici que de la nature des *accords* en particulier ; leur combinaiſon concerne l'article de la *Modulation*.

On trouve chez les auteurs qui ont écrit ſur la muſique, une grande diverſité d'opinions, quand il s'agit de déterminer le nombre, l'origine & l'uſage des *accords*. Cette matière eſt ſi embrouillée qu'il ſemble preſque impoſſible de la traiter méthodiquement. Ce qui paroît le plus probable, c'eſt que les premières compoſitions à trois parties n'avoient pour baſe qu'une ſuite d'*accords* conſonnants. Le deſir de rendre cette harmonie plus attrayante, aura ſans doute engagé les compoſiteurs à placer par-ci par-là quelques *accords* diſſonnants entre ces premiers. Ils auront apparemment commencé par des *accords* où il n'entroit qu'un ton diſcordant ajouté aux conſonnances, ou ſubſtitué à l'une de celles-ci. Peu-à-peu ils ſe seront apperçus, peut-être, qu'on pouvoit altérer plus d'un

ton, & même tous les tons de l'*accord* consonnant d'une manière qui rendoit la musique plus agréable. Par une longue suite d'essais, il s'est enfin introduit une longue suite d'*accords* différents, sur la légitimité & l'usage desquels on dispute encore; & la dispute finit, pour l'ordinaire, par un appel à l'oreille des experts.

Il étoit donc à souhaiter qu'on pût découvrir une méthode sûre de déterminer tous les *accords* admissibles. De grands hommes s'en sont occupés; & nous ne pouvons mieux faire ici, que de renvoyer aux ouvrages de MM. Rameau, d'Alembert, Euler, Tartini, Rousseau & Marpurg. Après une étude réfléchie de ces auteurs, voici ce que nous avons à dire de plus clair & de plus simple sur cette matière.

Nous supposons d'abord que toute pièce de musique n'est fondée que sur une suite d'*accords* consonnants, & qu'il s'agit de trouver ces *accords*: ensuite il faut rechercher les raisons qui ont dû introduire les dissonants, & voir si, d'après ces raisons, on peut déterminer la nature & le nombre des *accords* dissonnants.

Notre supposition n'a rien de forcé: il est plus que probable que les premières pièces à plusieurs parties n'avoient que des *accords* consonnans; & l'on a encore aujourd'hui de bons morceaux de musique sans *accords* dissonants. C'est d'ailleurs une remarque également vraie & essentielle, que pour qu'une pièce de musique soit parfaite, il faut qu'on puisse en effacer toutes les dissonances, & que le reste soit encore un tout bien harmonique. Une partie essentielle de l'art du compositeur, c'est de savoir composer un morceau entier, en n'y faisant entrer que des *accords* de consonnances.

Tous ceux qui ont écrit sur la musique, admettent, comme un principe d'expérience, qu'un *accord* consonnant n'est qu'à trois parties. M. Euler croit, à la vérité, que cet *accord* pourroit admettre un quatrième son consonnant. (Voyez *les mémoires de l'académie royale de Berlin*, *année* 1764, *page* 177 *& suivantes.*) Mais comme nous ne parlons ici que de l'usage pratique, cela n'influe point sur notre recherche.

Nous savons de plus, tant par le témoignage de l'oreille, que par l'examen des sources de l'harmonie, que, de tous les *accords* possibles à trois parties, celui qui est composé de la tierce, de la quinte & de l'octave du ton fondamental, produit l'harmonie la plus complette; & c'est par cette raison qu'on l'appelle l'*accord parfait.*

Or, M. Rameau a observé le premier, & sa remarque a été généralement adoptée, que tous les *accords* consonnants à trois parties, naissent de l'*accord* parfait: car, pour former un triple *accord*, il faut encore joindre deux tons différents à l'octave du ton fondamental; & ces tons doivent être pris de la suite naturelle des tons de cette octave, qui renferme la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixte & la septième: mais la seconde & la septième sont exclues, par la raison qu'elles sont dissonance avec l'octave du ton fondamental. Il ne reste donc que la tierce, la quarte, la quinte & la sixte. De ces quatre, on ne peut point prendre à la fois deux tons qui se succédent immédiatement, parce que le ton supérieur feroit avec l'inférieur un *accord* dissonant, celui de seconde. Ainsi on ne peut avoir que trois combinaisons de deux à deux; savoir, 3 & 5, 3 & 6, & 4 & 6. La première de ces combinaisons donne l'*accord* parfait, & les deux autres en sont les permutations. Il n'y a donc qu'un seul *accord* primitif de consonnance; & il suffira d'en connoître les diverses espèces, pour avoir une connoissance complette des *accords* consonnants. Voyez ci-après l'article *Accord parfait.*

La recherche des *accords* dissonants, ou l'énumération complette de tous ceux qui peuvent être employés, a un peu plus de difficulté: il faut d'abord remonter à l'origine & à l'usage des dissonances. (Voyez *Dissonance.*) On trouvera que l'*accord* de septième est l'uuique *accord* primitif ou fondamental à quatre parties, qui soit de nécessité absolue. Il n'y a donc qu'à développer toutes les combinaisons & les permutations de cet *accord*, pour avoir l'énumération exacte de tous les *accords* de dissonance essentielle.

En considérant enfin la seconde espèce de dissonance, celle que nous nommons *dissonance accidentelle*, on verra que, pour en trouver tous les *accords* admissibles & leurs combinaisons, on n'a qu'à altérer successivement un, deux ou plusieurs tons de chaque *accord* consonnant, & de chaque *accord* de septième.

L'*accord complet* est celui qui renferme tous les tons qui lui appartiennent originairement. Il est *incomplet* lorsque quelques-uns de ces tons n'y entrent pas. Ainsi l'*accord* complet de septième, par exemple, est composé de la tierce, de la quinte, de la septième & de l'octave; mais quelquefois on omet l'octave, & aussi l'une des deux autres consonnances, & alors c'est un *accord* de septième incomplet. (Cet article est tiré de la *théorie générale des beaux-arts* de M. Sulzer.) (1).

ACCORD DISSONANT, FAUX ACCORD, ACCORD FAUX, sont autant de différentes choses qu'il ne faut pas confondre. *Accord dissonant* est celui qui contient quelque dissonance; *accord faux*, celui dont les sons sont mal accordés, & ne gardent pas entre eux la justesse des intervalles; *faux accord*, celui qui choque l'oreille, parce qu'il est mal composé, & que les sons, quoique justes, n'y forment pas un tout harmonique. (*Rousseau.*)

ACCORDS IMMÉDIATS. Nous appellerons de ce

(1) Il règne dans cet article de M. Sulzer une obscurité qui vient de ce que son traducteur a souvent employé le mot *ton* dans une acception impropre; il faut y substituer le mot *son* ou le mot *chorde.* Voyez l'article *Chorde*, où l'on détermine la signification précise de différents mots employés en musique dans le même sens, & des mêmes mots employés en sens différent.

nom, ceux dont les tons sont séparés par des intervalles simples; & nous nommerons *accords médiats*, ceux dont les intervalles sont composés.

C'est une règle établie dans la théorie des sons, que tout intervalle composé est réputé de la nature de l'intervalle simple qui lui répond; c'est-à-dire que, dans quelque octave que l'on compte l'intervalle, il est censé être le même, & conserver le nom qu'il a dans la première. Ainsi, par exemple, le ton *mi* fait avec le ton *ut* une tierce majeure, soit qu'on prenne ces deux tons sur la même octave, ou sur des octaves différentes. Une tierce peut donc être éloignée du ton fondamental, de trois, ou de dix, ou de dix-sept, ou de vingt-quatre degrés de l'échelle diatonique, sans cesser d'être sa tierce. Jusques-là il n'y a point de difficulté; mais dès qu'il s'agit d'*accords* réels dans un chant à plusieurs parties, ces intervalles ne sont plus équivalents; & l'on se tromperoit beaucoup, si l'on pensoit qu'on pût indifféremment substituer le simple au composé, ou le composé au simple, & prendre un *accord* médiat au lieu d'un immédiat: car, pour qu'une musique produise tout l'effet qu'elle peut produire, il faut que les différentes parties dont elle est composée, soient renfermées dans une certaine étendue exactement déterminée, dont elles ne s'écartent ni en se rapprochant, ni en s'éloignant davantage: & il en est de même à l'égard des orgues, ou du clavecin, qui servent d'accompagnement.

La nature semble avoir fixé elle-même ces limites, en établissant le fondement de l'harmonie. On sait (voyez *Consonnance*) qu'en pinçant la plus basse corde 1, on fait résonner les tons $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, &c., & que c'est l'assemblage de tous ces tons qui constitue proprement le son du ton le plus bas. Il résulte donc de cette observation, 1°. qu'entre le ton le plus bas, c'est-à-dire, entre le fondamental de la basse accompagnante & son octave au-dessus, il ne doit point y avoir de tons intermédiaires. 2°. Que l'*accord* parfait complet a sa place naturelle dans la troisième octave du ton fondamental, puisqu'il n'y a que la quinte, ou plutôt la douzième de ce ton, qui tombe sur la seconde octave 3°. Que lorsque le ton fondamental est dans l'octave la plus basse, les tons de l'octave au-dessus ne peuvent guère se rapprocher de plus près que de la quarte; mais que s'il y avoit encore une basse au-dessous, ces tons pourroient être rapprochés à l'intervalle de la tierce. 4°. Que les premiers dessus chantants, soit en concert ou en *solo*, ne doivent pas être accompagnés de sons trop graves; & qu'en général la basse qui accompagne les voix ne doit descendre qu'à la seconde octave au-dessous, ni se rapprocher de ces voix, de plus près qu'à la distance d'une octave. Ce n'est que lorsqu'il y a des tailles, que la basse peut encore descendre d'une octave plus bas au-dessous des premiers dessus.

C'est en observant la juste proportion des distances, que chaque partie fait son effet en plein; & que l'ensemble est complettement beau. (Cet article est tiré de la *théorie générale des beaux-arts* de M. Sulzer.)

* Si cet ouvrage n'étoit destiné qu'à des personnes consommées dans la théorie & dans la pratique de l'art musical, il n'auroit pas besoin de commentaire; mais comme il nous semble, au contraire, qu'il doit être utile aux jeunes gens qui veulent s'instruire, nous croyons devoir y ajouter une explication ou plutôt en présenter le résumé.

Les *accords immédiats* sont ceux qui sont pris dans l'étendue d'une seule octave. Les *accords médiats* en embrassent plusieurs.

Cette connoissance inutile pour concevoir un *accord*, est nécessaire quand il s'agit d'écrire à plusieurs parties. Il faut que ces parties, pour produire de l'effet, soient entre elles à une certaine distance qui ne soit ni trop éloignée, ni trop rapprochée.

L'étendue de l'*accord* parfait indiquée par la nature, est ce qui doit servir de modèle & fixer les idées sur ces distances. Or, on sait que la résonnance d'un corps sonore, produit sa douzième & sa dix-septième. Ainsi l'on ne doit mettre aucune partie dans la même octave que la basse, mais dans l'octave d'au-dessus, & encore aucune partie ne doit-elle s'en approcher de plus près que la douzième. La troisième octave est destinée aux dessus, qui ne doivent pas s'élever par-delà.

Ces loix de la théorie sont d'une vérité générale. Cependant la pratique s'en écarte souvent & avec succès. Ceci se trouve plus amplement expliqué dans l'article *Origine des accords*. (*M. Framery*.)

ACCORD PARFAIT. C'est le nom qu'on donne aux *accords* qui renferment les trois principaux intervalles consonnants, savoir; la tierce, la quinte & l'octave.

On compte trois espèces d'*accords parfaits*; 1°. l'*accord* majeur, qui joint la tierce majeure à l'octave, & à la quinte juste. 2°. L'*accord* mineur, où ces deux intervalles sont accompagnés de la tierce mineure. Et 3°. l'*accord* diminué, composé de l'octave, de la quinte diminuée, & de la tierce mineure.

La première espèce détermine le mode majeur ou le ton dur; la seconde, détermine le mode mineur ou le ton mol; la troisième espèce n'établit point de mode particulier, parce que cet *accord* n'a pas, comme les deux autres, son échelle diatonique; il pourroit l'avoir, si l'on introduisoit dans la gamme ordinaire la consonnance 6, 7, ou la tierce diminuée, que les plus habiles musiciens d'aujourd'hui mettent au rang des consonnances. (Voyez *Consonnance*.) Si on l'avoit admise dans le systême, il y auroit eu une corde que nous nommerons ♭ *B*, à placer entre *la* & *si*; elle donneroit avec le ton *sol* la tierce diminuée, & l'*accord E*, G,

G, ♭ B, ſeroit l'*accord parfait* de ce nouveau mode. Cet *accord* eſt très-peu différent des *accords parfaits*, qui, dans les modes majeurs, tombent ſur la ſeptième & dans les modes mineurs ſur la ſeconde de l'échelle diatonique. En effet, l'*accord* *H*, *d*, *f*, ne diffère pas ſenſiblement de l'*accord* diminué, puiſque la tierce $d - f = \frac{27}{32}$, ne diffère de la tierce diminuée que d'une ſoixante-quatrième.

Quelques muſiciens ſont dans l'idée que tout *accord*, dont les intervalles portent les noms de tierces & de quintes, fait une conſonnance parfaite. Suivant cette idée, il faudroit que l'*accord* de *ut mi ſol* ♯, fût parfait, tandis que la quinte ſuperflue *ut ſol* ♯ fait une diſſonance déſagréable. Les noms ni les lignes des notes ne décident pas de la conſonnance des *accords*, elle réſulte de la juſte proportion des intervalles.

Par la même raiſon, bien que la quinte diminuée faſſe conſonnance avec la tierce mineure, on ne peut jamais la joindre dans l'*accord parfait* à la tierce majeure. Car l'une ou l'autre des deux tierces qui réſultent de cette jonction, n'appartiendroit pas au mode principal. C'eſt ce qu'obſervent tous les bons muſiciens, qui, auſſi ſouvent que la tierce majeure eſt notée accidentellement au-deſſus de la baſſe, ne manquent pas d'y joindre la quinte parfaite, quoiqu'elle ne ſoit indiquée par aucun ſigne.

On emploie l'*accord parfait*, 1°. d'abord à l'entrée de la pièce de muſique, & préciſément ſur la tonique, pour que l'oreille ſaiſiſſe, dès le commencement, le ton fondamental & le mode principal. Dans ce ſeul *accord* l'oreille non-ſeulement diſcerne les trois tons les plus eſſentiels de ce mode très-diſtinctement, mais elle entend encore confuſément la quinte de chacun de ces tons, & par conſéquent elle connoît déjà cinq des ſept tons de l'échelle: 2°. à la fin de la pièce, parce que cette harmonie fait une concluſion parfaite; en entendant cette cadence, l'oreille pleinement ſatisfaite ne deſire plus rien: 3°. au commencement d'une nouvelle période, lorſque le chant paſſe dans un mode relatif, afin que l'ouie ſoit frappée par les principaux tons qui appartiennent à ce mode, & qu'elle ſe les imprime fortement: enfin, 4°. en terminant une des parties du chant, pour que l'oreille entendant cette cadence de repos ſente la concluſion de cette partie du tout.

L'*accord parfait* n'exige pas néceſſairement les trois conſonnances qui le compoſent. Il n'y a que la tierce dont il ne peut jamais ſe paſſer, parce que c'eſt elle qui indique le mode & qui le détermine; l'un des deux autres intervalles peut être omis, & l'on ſubſtitue un intervalle double à ſa place. Quelquefois même cette omiſſion devient néceſſaire pour éviter la répétition vicieuſe des quintes & des octaves. Ainſi l'*accord UT*, *mi*, *ut*, *mi*, eſt un *accord parfait* ſans la quinte, avec deux tierces; celui de *UT*, *ut*, *mi*, *ut*, eſt ſans la quinte avec deux octaves; celui de *UT*, *mi*, *ſol*, *mi*, eſt ſans l'octave avec deux tierces; & celui de *UT*, *ſol*, *mi*, *ſol*, eſt ſans l'octave avec la quinte redoublée.

Mais il n'eſt pas indifférent dans les cas particuliers, lequel des deux intervalles on choiſiſſe pour le répéter à la place de celui qu'on veut omettre. Il y faut de la circonſpection pour ne pas tomber ſur des progreſſions vicieuſes. On ne ſauroit, par exemple, redoubler la tierce majeure ſur la dominante du mode dans lequel on fait l'*accord*, parce qu'il en réſulteroit des octaves défectueuſes.

L'*accord parfait* admet une double tranſpoſition; car ſans lui faire perdre ſa conſonnance, on peut en mettre la tierce ou la quinte dans la baſſe; le premier cas produit les *accords* de ſixte, & le ſecond donne les *accords* conſonnants de quarte & ſixte.

Comme l'*accord parfait* produit une cadence harmonieuſe, l'oreille, qui en eſt ſatisfaite, n'a plus d'attente à remplir. On peut, par conſéquent, paſſer de cet *accord* à d'autres, ſans aucune préparation. Mais ſi l'on paſſe d'un *accord parfait* à un autre *accord parfait*, c'eſt comme ſi l'on faiſoit entendre une ſuite de cadences finales, puiſque chaque *accord* fait un repos. On aura une telle ſuite en montant ou deſcendant, par exemple, de quarte & de quinte. Mais de telles progreſſions ſont trop uniformes, pour être d'un grand uſage. Afin de rendre les repos moins ſenſibles, on peut redeſcendre de tierce, on peut même ſauter un des *accords* de tierce, & de cette manière il eſt quelquefois pratiquable de monter par degré à l'aide d'une ſuite d'*accords*. Mais deux *accords* qui, en ſe ſuccédant immédiatement, feroient monter d'une tierce majeure, ont quelque choſe de dur pour l'oreille. (Cet article eſt tiré de la *théorie des beaux-arts* de M. Sulzer.)

*ACCORDS. *Origine des Accords. Accord parfait.* L'*accord parfait* donné par le corps ſonore, eſt compoſé d'octave, quinte, quarte, tierce majeure & tierce mineure. Les cordes qui rendent les ſons de cet *accord*, font, dans un tems donné, des vibrations qui ſont entr'elles comme les nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6. L'*accord parfait* peut donc être repréſenté par les ſons, les rapports & les conſonnances qui ſuivent en procédant du grave à l'aigu.

1	2	3	4	5	6.
ut	*ut*	*ſol*	*ut*	*mi*	*ſol.*
	Octave.	Quinte.	Quarte.	Tierce maj.	Tierce min.

Toutes ces conſonnances n'ont pas été employées en même tems dans l'*accord parfait*; mais ſucceſſivement, & à des époques fort éloignées les unes des autres.

La première harmonie, qui eſt encore celle des habitans de la campagne, des peuples les moins civiliſés, des nations les plus barbares, fut formée par des chants à l'octave. Cette harmonie ſimple, naturelle, s'eſt, de tout tems, pratiquée ſans pré-

paration, sans convention, mais en conséquence du seul méchanisme de l'organe vocal, dont l'âge, le sexe & plusieurs autres causes, peuvent varier la proportion.

La première forme de l'*accord parfait* fut donc une simple octave ?

Les grecs y ajoutèrent à l'aigu une quinte & une quarte, & renfermèrent l'*accord parfait* dans l'intervalle d'une double octave. Mais je démontrerai à l'art. *Disdiapason*, qu'ils ne furent pas les inventeurs de cette harmonie. (Voyez aussi *Quaternaire* & *Tétracorde.*) Quoi qu'il en soit, ils la transmirent aux romains, qui ne connurent jamais d'autre musique que celle des Grecs, à laquelle ils ne firent d'autre changement que d'en retrancher les genres enharmonique & chromatique, à cause de leur extrême difficulté.

La seconde forme de l'*accord parfait* fut donc une double octave renfermant les consonnances d'octave, de quinte & de quarte, dans les rapports 1, 2, 3, 4; en procédant du grave à l'aigu.

A l'égard de la tierce majeure qui fait la quatrième consonnance de l'*accord parfait* naturel, *ut ut sol ut mi sol*; les grecs la regarderent dans tous les tems comme dissonante. « Nous employons, dit Aristoxene (1) dans la mélodie, plusieurs intervalles moindres que la quarte, mais tous sont dissonants ». (Voyez *Diton.*) Didyme & Ptolomée, qui démontrèrent que le diton ou tierce majeure, doit être composé d'un ton majeur & d'un mineur, & que son rapport est conséquemment de 4 à 5, au lieu d'être de 64 à 81, comme l'avoient prétendu les anciens grecs, Didyme & Ptolomée, dis-je, n'en conclurent cependant pas que le diton dût être regardé comme consonnant. En un mot il est constant, par le témoignage de tous les auteurs qui nous restent des grecs & des latins sur la musique, que les anciens ont toujours regardé la tierce majeure comme une dissonnance

C'est dans les temples de la religion chrétienne qu'il faut chercher le berceau du contre-point moderne; & ce fut probablement l'introduction des orgues en France qui contribua le plus à son développement. Les premieres furent envoyées au roi Pepin, par Constantin Copronyme. Sous le regne de Louis le Débonnaire on en construisit de semblables pour les principales églises du royaume. (Vid. Fauchet. antiq., liv. 6, ch. 1.) Alors la résonnance du cinquième son de l'*accord parfait* naturel dut se faire entendre distinctement. Les harmonistes qui l'ajouterent à l'*accord parfait* furent si flattés de leur découverte, qu'ils chercherent à en perpétuer la gloire, en rendant les orgues dépositaires de cette harmonie. On construisit un jeu composé de cinq tuyaux sur chaque touche; le second, sonnant l'octave du plus grave; le troisième, la quinte du second; le quatrième la double octave du premier; le plus aigu sonnant sur le quatrième la tierce majeure

1	2	3	4	5
ut	*ut*	*sol*	*ut*	*mi*;
	Octave.	Quinte.	Quarte.	Tierce maj.

c'est ce qu'on nomma *le grand-jeu*; il servoit à accompagner le chant qui formoit les mêmes parties.

Telle fut la troisième forme de l'*accord parfait*.

Tant qu'on employa sur chaque note du chant l'*accord* complet du grand jeu, le chant & l'accompagnement marcherent par mouvement semblables. Ce premier accompagnement, simple, syllabique, grave, le seul peut-être convenable à la majesté du chant ecclésiastique, se conserva dans l'église jusques vers le onzieme siècle.

Dans le quatorzième, le contrepoint moderne, c'est-à-dire, l'harmonie resserrée qui succéda à cette espèce de faux-bourdon, avoit déjà tellement altéré la noble simplicité du plain-chant, que le pape Jean XXII ne put en dissimuler son mécontentement (voyez *Tons de l'église*); & forcé d'user de condescendance, il permet seulement, ou plutôt il tolère cet ancien accompagnement composé d'octave, quinte, quarte, &c. à condition toutefois que le chant principal n'éprouvera aucun changement. « Non intendimus (dit ce pontife dans sa bulle, *docta sanctorum*) non intendimus prohibere » quin interdùm, diebus festis præcipue, aliquæ » consonantiæ quæ melodiam sapiunt, putò *octavæ*, » *quintæ*, *quartæ*, & *hujusmodi*, supra cantum ec» clesiasticum *simplicem* proferantur; sic tamen ut ip» sius cantûs integritas illibata permaneat, & nihil » ex hac de bene memoratâ musicâ immutetur ». (Vid. Extravag. Comm., lib. 3, titre 1).

Deux causes principales peuvent avoir contribué à resserrer cette harmonie. 1°. Le défaut de voix & d'instruments nécessaires dans les églises les moins considérables. 2°. La facilité naturelle que nous avons de substituer à un chant trop grave ou trop aigu, son octave. Quoi qu'il en soit, elle fut insensiblement abandonnée; on la pratiqua encore quelque tems au commencement & à la fin du chant, en faisant quelques tierces, quelques quartes, quintes ou octaves, suivant le nombre & le diapason des voix; c'est ce qu'on appella *organiser*. A la fin on supprima totalement la partie la plus grave (*basin*), on baissa d'une octave la plus aigue (*discantum*), & l'on obtint, par ces changements, la dernière forme de l'*accord parfait*, composé de tierce majeure & tierce mineure, comme

	4	5	6
comme	*ut*	*mi*	*sol.*
		Tierce maj.	Tierce min.

Lorsqu'il se trouvoit dans le chant quelques intervalles de quinte ou de quarte, la succession des

(1) Liv. I, page 20. Ed. de Meibom.

accords reſerrés comme *ut mi ſol* pouvoit avoir lieu ; mais hors ces cas elle étoit irrégulière ; deux *accords parfaits* majeurs ne pouvant ſe ſuccéder ni diatoniquement ni à la tierce. L'invention des épinettes qui ſe fit vers le milieu du onzième ſiècle, leva une partie de ces difficultés. A l'aide de cette inſtrument, on s'apperçut que la dureté de la ſucceſſion diatonique des *accords parfaits* majeurs, provient principalement de la réſonnance des ſons étrangers à la gamme. Ainſi des *accords* ſuivans,

ſol	*la*	*ſi*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa* ✱
mi	*fa* ✱	*ſol* ✱	*la*	*ſi*	*ut* ✱	*ré* ✱
ut	*ré*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*

retranchant les dièſes, on a une ſucceſſion diatonique à-peu-près régulière (Voyez *Règle de l'octave*),

ſol	*la*	*ſi*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*
mi	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*ré*
ut	*ré*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*

dont les modernes harmoniſtes ſe contentèrent juſques au quinzième ſiècle, avec la ſeule précaution de renverſer les parties pour éviter la ſuite des quintes par mouvements ſemblables ; delà ils conclurent que dans l'harmonie reſſerrée, il ne faut employer que des ſons de la gamme. Voyez *Dièſe*.

Delà auſſi la diſtinction des *accords* en majeurs & mineurs.

Mais on ne leur donna la dénomination d'*accords parfaits* qu'après la découverte de la *diſſonance*.

Accords diſſonans. Accords de ſeptième. Dans les lieux vaſtes & retentiſſants, tels que les temples & quelques autres édifices conſidérables, à la fin d'un chant terminé par une cadence parfaite, comme *ſol ut*, on entend réſonner deux harmoniques fort aigus, à-peu-près comme *fa mi*, le premier (*fa*) ſur le *ſol*, le ſecond (*mi*) ſur l'*ut*. Je démontrerai à l'art. *douzième* que le *fa*, ou plutôt *mi* ✱ eſt le ſixième ſon de la gamme chromatique naturelle : mais comme il ne diffère du *fa* de notre gamme que d'un ſoixante quatrième, il fut pris pour ce *fa* par les premiers obſervateurs. De la réſonnance ſpontanée du chant *fa mi* ſur le chant *ſol ut*, ils conclurent 1°. que l'*accord parfait* peut recevoir un nouveau ſon à la tierce mineure au-deſſus de ſa quinte : 2°. que le ſon ajouté doit ſe réſoudre par une ſeconde mineure en deſcendant.

Or, il n'y a dans la gamme harmonique que deux demi-tons. Il ne peut donc y avoir que deux notes de la gamme propres à porter cette ſeptième ; ſavoir, la ſeconde & la quinte. Exemple :

ſol ſi ré fa & *ré fa la ut*
mi *ſi*

Accord de ſixte. Dans le ton du quart (voyez *Ton du quart*) & dans tous les chants terminés par une quarte, comme *ſ a* ; on entend également ſur ce chant deux harmoniques *ré mi* dont le premier ſe réſout ſur le ſecond par un intervalle d'environ trois quarts de ton. Les premiers obſervateurs qui prirent ce *ré* pour celui de notre gamme dont il diffère pourtant d'un vingt-huitième (voyez *Sixte ajoutée*), conclurent de cette réſonnance ſpontanée *ré mi* ſur le chant *fa ut*, que l'*accord* parfait peut auſſi comporter une ſixte, laquelle doit ſe ſauver de ſeconde majeure en montant.

Ces deux diſſonances, la ſeptième & la ſixte, ayant été priſes l'une pour le *fa* de la gamme, l'autre pour le *ré*, les premiers harmoniſtes concluoient encore delà que les diſſonances devoient, comme les conſonnances, être priſes parmi les ſons de l'échelle diatonique.

Au reſte, j'appelle diſſonants, & on dut regarder comme tels, les ſons ſur-ajoutés ; non qu'un harmonique puiſſe diſſoner avec ſon générateur ; mais parce que n'ayant point d'équivalents dans notre ſyſtême, leur rapport s'y trouve trop altéré pour n'être pas diſſonans. Ce ne ſont donc, à proprement parler, que des diſſonances de tempérament.

Delà il s'enſuivoit que la ſixte ne convenoit qu'à la tonique & à la quatrième note du ton. Car la nature ayant aſſigné une ſeptième à la ſeconde & à la quinte, il étoit inutile de leur faire porter la ſixte. La médiante & la ſixième note ne pouvoient l'admettre dans leur *accord*, parce qu'elle n'eût fait qu'une ſeconde mineure ſur leur quinte. Exemple ;

mi ſol *ſi ut*
———
& la ut *mi fa*.

Or on vient de voir que l'intervalle que fait la ſixte harmonique ſur la quinte eſt preſque celui d'un ton ; on a vu auſſi que les premiers harmoniſtes s'imaginoient que les conſonnances & les diſſonances devoient être priſes dans l'échelle diatonique. Enfin la ſeptième ou ſenſible ne pouvoit porter une ſixte, qui faiſant la quinte du ton, reſte en place & ne peut pas monter. D'ailleurs, l'*accord ſi ré fa* de la ſenſible n'eſt qu'un dérivé de l'*accord* de la dominante *ſol ſi ré fa* dont le dernier ſon fait la ſeptième, c'eſt-à-dire la diſſonance propre à l'*accord* de cette note ; nouvelle raiſon pour laquelle la ſenſible ne pouvoit porter la ſixte.

Le ſyſtême primitif des diſſonances fut donc le ſuivant.

la	*ut*	*ré*	*fa*	
ſol	*la*	*ut*	*ré*	*fa*
mi	*fa*	*la*	*ſi*	*ré*
ut	*ré*	*fa*	*ſol*	*ſi*

On appella dans la ſuite *accord* de grande ſixte, celui de la ſous-dominante, c'eſt-à-dire, celui qui eſt donné par la nature, pour le diſtinguer de tous les *accords* de ſixte donnés par le renverſement.

Accords par ſuſpenſion. Lorſque la tonique for-

moit les deux derniers sons d'un chant portant un accompagnement syllabique, ou d'un chant grave composé de notes d'égale valeur; pour faire sentir la terminaison de la phrase harmonique, on plaço t une dissonance dans le pénultième *accord* parfait. Cette altération de l'*accord* de tonique faisoit desirer l'*accord* parfait suivant, dont il retardoit, dont il suspendoit la résonnance. On appella ces *accords* altérés, *accords par suspension*. Exemple :

sol	*sol*	*sol*	*sol*	*la*	*ut*	*si*	*ut*
mi	*mi*	*fa*		*sol*	*sol*	*sol*	*sol*
ré		*mi*	*mi*	*mi*		*mi*	*mi*
ut	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*

On voit, par cet exemple, que les différents *accords* par suspension ont été produits par la disposition de la dissonance, sur les différentes cordes de l'*accord* parfait.

Accords par supposition. La tonique n'étant autre chose que le son fondamental de tout le systême harmonique, & représentant le son le plus grave donné par le corps sonore (voyez *Générateur*); elle peut être regardée comme génératrice de tous les sons des gammes diatoniques, chromatiques, enharmoniques, &c. & conséquemment de tous les *accords* qui peuvent être employés sur les différentes cordes d'un ton. Ainsi l'*ut* le plus grave de la *fig.* 1 de la table des rapports des sons. Planche Aa est le générateur de tous les sons placés au-dessus de lui, conséquemment de tous les *accords* que l'on peut former avec ces différents sons, c'est-à-dire, de tous les *accords* qui peuvent être employés dans le ton d'*ut*. On peut donc placer la tonique sous ces *accords*, comme leur véritable fondamentale; ou plutôt comme génératrice de leur fondamentale. En faisant entendre cette tonique au-dessous de tous les *accords* qui peuvent précéder l'*accord* parfait, on produisit de nouveaux *accords* par suspension, & l'on prolongea ainsi la phrase harmonique de plusieurs manières.

1°. Sous l'*accord* de la médiante, la tonique produisit l'*accord* de septième qu'avoit déjà donné la suspension. Exemple : *ut. mi sol si.*

2°. Sous l'*accord* de dominante elle produisit l'*accord de onzième*, comme *ut. sol si ré fa*, qu'on appella *septième superflue*. Parce que la septième mineure étant, comme on vient de le voir, donnée par la résonnance du corps sonore, & conséquemment par la nature; on regarda toutes les autres septièmes comme étrangères à l'harmonie, comme *exharmoniques*, & par conséquent la septième majeure *ut si* comme *superflue*.

Ce qui justifie cette observation, c'est qu'en harmonie on appelle *superflus* tous les intervalles qui excedent d'un demi-ton les consonnances directes données par le corps sonore. Ainsi on appelle octave, quinte, quarte ou tierce *superflues*, un intervalle qui excède d'un demi-ton l'octave, la quinte, la quarte ou la tierce qui sont les consonnances les plus parfaites.

La cause de cette dénomination a fait pendant long-tems l'objet des recherches des théoriciens (1); ils se contentent aujourd'hui de désigner un *accord* tel que *ut. sol si ré fa* par les mots : *accord dit improprement de septième superflue*. L'origine que j'ai assignée à l'*accord* sensible *sol si ré fa* justifie la dénomination d'*accord de septième superflue* donnée à l'*accord ut. sol si ré fa*. Comme cette dénomination sert elle-même à démontrer la vérité de l'origine que j'ai assignée à l'*accord* sensible.

Lorsqu'on voulut faire suivre l'*accord* sensible par l'*accord* de sixte sur la médiante; on produisit également la suspension par la supposition de cette médiante sous l'*accord* sensible. Exemple, *mi - sol si ré fa*. On l'appella *accord de neuvième*.

Delà il s'ensuit évidemment qu'il y a deux *accords* de *septième majeure*, deux *accords* de *neuvième*, deux *accords* de *onzième*; les premiers donnés par la suspension, les seconds par la supposition.

L'*accord* de septième par suspension ne diffère en rien de celui de septième par supposition : *ut. mi sol si*; c'est leur résolution qui les différencie. Voyez *Septième*.

L'*accord* de neuvième par supposition est un *accord* direct : *mi. sol si ré fa*. L'*accord* de neuvième par suspension est une des faces, un renversement de l'*accord* de seconde & quinte : *ut sol ut ré*.

L'*accord* de onzième par supposition est un *accord* direct : *ut. sol si ré fa*. L'*accord* de onzième par suspension est le renversement de l'*accord* de quinte & quarte. Exemple : *ut sol ut fa*. (Voyez *la Table des accords*, fig. 1, case 3, n°. 18 *des planches.*) C'est ce dernier que Rameau appelle *accord de onzième*.

Cette origine des *accords* par suspension & des *accords* par supposition, rend très-sensible ce que dit Rousseau (art. *Supposition*), que ces derniers bien examinés peuvent tous passer pour de pures suspensions.

Accords du mode mineur. Jusques au commencement du dix-septième siècle, les musiciens ne connurent d'autres modes que ceux de l'église; avec cette différence que les modes musicaux avoient une étendue (*ambitus*) double de celle des tons de l'église : ceux-ci consistoient dans les différentes octaves de la gamme, comme

ut	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*
ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré
mi	fa	sol	la, &c.				

Les modes de la musique étoient comme ceux du plain-chant distingués en *authentes* & en *plagaux*; c'est-à-dire, que les uns finissoient par la tonique, les autres par la dominante, tous par un *accord* parfait majeur; la distinction des modes n'ayant été connue que fort tard.

Lorsque cette distinction fut bien établie, on conserva encore long-tems l'usage de terminer les

(1) Voyez l'ouvrage intitulé : *Observations sur différents points d'harmonie*, par M. L. Roussier. (Note 46, page 123.)

modes mineurs par un *accord* parfait majeur, qu'en France on appella *tierce de Picardie*, parce que l'usage s'en conserva plus long-tems dans les églises de cette province que dans le reste du royaume.

Toutes les notes des modes majeurs ou mineurs étoient prises dans la gamme, & ne recevoient des dièses ou des bémols que par la transposition à la quarte. (Voyez l'*harmonie universelle de Mersenne*, *liv.* 1, *théor.* 29.) On altéra insensiblement les modes naturels & on ne retint que ceux de la sixte & de la médiante; parce que ces deux notes, comme on a vu ci-devant, ne portant point de dissonance, étoient plus propres à représenter des toniques.

On sentit aussi que les différentes combinaisons de la gamme *ut ré mi fa sol la si ut* appartiennent toutes au mode d'*ut*. (Voyez *Mode mineur.*) Pour donner aux gammes de *la* & de *mi* le caractère de mode, on fut donc forcé de leur assigner une dominante, ou plutôt un *accord* de dominante, en rendant majeure la tierce de cet *accord*; c'est-à-dire, en élevant la septième d'un demi-ton. On eut alors les deux échelles suivantes:

la si ut ré mi fa sol♯ la
& *mi fa sol la si ut ré♯ mi.*

Pour avoir le systême harmonique de ces deux gammes, on ne fit que copier celui du mode majeur; c'est-à-dire, que la tonique, la médiante & la sixte porterent l'*accord* parfait; la seconde & la quintes l'*accord* de septième; la quarte l'*accord* de sixte. On ne fit point porter cet *accord* à la tonique en mineur, pour les raisons qu'on a vues plus haut.

la	*si*	*ré*	
fa	*la*	*si*	*fa*
ré	*fa*	*sol♯*	*ré*
si	*ré*	*mi*	*si*

& pour le mode de *mi*,

mi	*la*	
ut	*fa*	*la*
la	*ré♯*	*fa*
fa	*si*	*ré♯*

On voit que les systêmes ont été formés en observant toujours la loi de prendre toutes les notes des *accords* dans la gamme du ton; conséquemment la quarte du mode de *mi* ne doit point porter l'*accord* de sixte: car cet *accord* seroit *la ut mi fa*, lequel est vicieux, comme on l'a vu ci-dessus.

J'expliquerai au mot *Règle de l'octave* comment on est parvenu à l'accompagnement actuel des gammes majeures & mineures; & au mot *Relatif*, pourquoi l'on choisit exclusivement pour modele de l'échelle mineure, la gamme *la si ut ré mi fa sol♯ la*.

On a vu qu'en majeur l'*accord* de la sensible *si ré fa* ne pouvoit porter ni sixte ni septième. Dans le mode mineur de *la*, l'*accord* de la sensible *sol♯ si ré* peut porter la septième; parce que cette dissonance se sauve régulièrement. Exemple:

sol♯ si ré fa
mi.

Telle est l'origine de l'*accord* de septième diminuée.

Dans le mode mineur de *mi*, l'*accord* de la sensible *ré♯ fa la* peut également porter une septième. Exemple: *ré♯ fa la ut*
si.

Telle est l'origine de l'*accord* de *sixte superflue avec quinte juste*, *fa la ut ré♯*, appellé *accord* de *sixte italienne.*

De même l'*accord* de la dominante du mode de *mi*: *si ré♯ fa la* est évidemment l'origine de l'*accord* de *sixte superflue* ordinaire.

Je donne au mot *impair* la raison de ces renversements.

Accord par supposition en mineur. La supposition est plus naturelle encore en mineur qu'en majeur; car l'*accord* parfait mineur n'est pas donné directement par la nature; c'est un dérivé de l'*accord* de tonique du relatif majeur, lequel rappelle cette tonique par la résonnance spontanée du générateur de Tartini. (Voyez *Mode mineur.*) En supposant le son *ut*, par exemple, sous l'*accord mi sol si*, on ne fait donc autre chose que de donner à cet *accord* sa véritable fondamentale.

Les *accords si ré fa la*, *sol♯ si ré fa* sont des dérivés des *accords sol si ré fa* & *mi sol♯ si ré*, comme on peut placer la tonique *ut* sous l'*accord sol si ré fa*; ce qui donne l'*accord* de *septième superflue*, il est évident qu'on peut, par la même raison, placer la tonique *la* sous l'*accord mi sol♯ si ré.* Si au lieu de supposer la tonique sous les *accords sol si ré fa* & *mi sol♯ si ré*, on la place sous leurs dérivés, on aura les *accords ut. si ré fa la* & *la. sol♯ si ré fa*; le premier s'appelle *septième superflue & sixte majeure*; le second, *septième superflue & sixte mineure.*

On les appella *accords* de *septième superflue*, parce que la note par supposition fait avec la note de basse une septième alors appellée *superflue*, & *accords de sixte*, parce que l'octave de la note par supposition fait avec la septième de ces *accords* une sixte majeure dans le premier, & une mineure dans le second. Ces deux derniers *accords ut. si ré fa la*, & *la. sol♯ si ré fa* sont donc de simples *accords* de septième superflue, dont on a retranché la fondamentale.

Tels sont les *accords* que le tâtonnement & l'instinct ont fait employer aux compositeurs; & que les théoriciens ont cherchés à réduire en systême, en suivant très-probablement la route que je viens de retracer. On verra aux articles *Corps sonore*, *Fondamental* & *Harmonique* les véritables fondements de tout le systême musical; & à l'article particulier de chaque *accord*, j'exposerai le rapport systématique de ses éléments, leur rapport naturel, &

fondamentale ; ses faces ou renversements , sa préparation & sa résolution (1).

Table des Accords.

Celle qu'à donnée Rousseau dans son dictionnaire de musique a plusieurs inexactitudes qui m'ont déterminé à en donner une plus exacte.

1°. Sa division des *accords* en fondamentaux & en *accords* par supposition est défectueuse ; il falloit encore y joindre les *accords* par retranchement. L'*accord* de septième diminuée ni celui de sixte superflue ne peuvent être regardés comme fondamentaux , n'étant , comme je viens de le faire voir , que des dérivés d'*accords* sensibles , dont on a retranché la fondamentale. Or , comment un *accord* qui n'a point de fondamentale peut-il être appellé fondamental ?

Il falloit donc , pour être exact dans sa division , considérer les *accords* dans leur état naturel , dans leurs retranchements & dans leurs additions ; dans la première classe eussent été les *accords* fondamentaux ; dans la seconde , les *accords* dérivés ; dans la troisième , les *accords* par supposition.

2°. La relation des modes majeurs & mineurs n'y est pas observée. Ce défaut remarquable fait qu'il est impossible de connoître à quelle corde du mode appartient tel ou tel *accord.* Par exemple , ayant pris pour formule du mode majeur le mode d'*ut* , il est clair qu'il a dû prendre celui de *la* pour son relatif mineur. L'*accord* de septième diminuée , ne se pratiquant de son aveu (voyez son art. *Septième*) que sur la note sensible , & étant particulier au mode mineur , il auroit dû le placer sur la sensible du mode de *la.* Cependant il l'a placé sur celle du mode de *ré ;* c'est-à-dire , qu'il a pris pour type de l'*accord* de septième diminuée *ut* ♯ *mi sol si*♭ au lieu de *sol* ♯ *si ré fa.*

D'ailleurs , l'*accord* de septième superflue & sixte mineure est , de l'aveu de Rousseau , « un *accord* » de septième diminuée sur la note sensible , sous » lequel la basse fait la tonique ». Ayant pris pour l'*accord* de septième diminuée.... *ut* ♯ *mi sol si*♭ , l'*accord* de septième superflue & sixte mineure devoit donc être.

ré , ut ♯ *mi sol si*♭ , & non pas
la. sol ♯ *si ré fa.* Comment expliquer cette inconséquence ?

La même inexactitude se trouve dans la disposition qu'il a faite des *accords* de neuvième & des *accords* de onzième. Car les suppositions , suivant lui-même , ne sont que des suspensions. (Voyez son art. *Supposition.*) La suspension est employée en harmonie , pour faire desirer l'*accord* qui doit suivre. Or , on ne desire point un *accord* dissonant. La suspension ne convient donc qu'à une note portant l'*accord* parfait ; c'est-à-dire , à la tonique , & non pas à la seconde note ni à la quatrième. L'*accord* de neuvième est donc mal placé dans sa table sur le *fa* , & l'*accord* de neuvième & quarte sur le *ré.*

3°. Il n'assigne pas toujours exactement à chaque *accord* sa véritable fondamentale. On ne voit pas pourquoi il a pris l'*accord* de simple septième pour fondamental de celui de grande sixte , & pourquoi chacun d'eux ne pourroit pas être regardé comme fondamental. Voyez l'art. *Sous-dominante.*

Mais l'erreur est beaucoup plus sensible dans l'*accord* de neuvième & quarte. Tout *accord* de onzième est primitivement un *accord* de septième sous lequel on suppose la tonique. Lorsque cette tonique fait la quinte sous la fondamentale d'un *accord* de septième , il est évident que cette fondamentale est dominante. Donc elle doit nécessairement porter l'*accord* parfait majeur. L'*accord la ut mi sol* ne peut donc être regardé comme *accord* de dominante. Il ne peut donc recevoir le *ré* par supposition.

Delà il s'ensuit encore que l'*accord ré . la ut mi sol* n'est pas l'*accord* direct des *accords* de quarte , de septième & quarte , ni de seconde & quinte que Rousseau lui assigne pour faces ou renversements.

4°. On ne trouve dans cette table ni l'*accord* que quelques harmonistes appellent *de grande septième si ré fa la* , ni l'*accord* de sixte en mineur *ré fa la si* , lesquels sont des *accords* dérivés de différentes fondamentales. Voyez *Impair.*

5°. Enfin , les *accords* par supposition n'y sont pas distingués des *accords* par suspension. On a déja vu que les *accords* qu'il a déduits de celui de neuvième & de celui de neuvième & quarte sont des *accords* par suspension , & non par supposition. Voyez *ma Carte des accords* , fig. 1 , cases II & III.

La carte des *accords* que je propose (voyez *ibid.* ; *fig.* 1) est composée de sept portées ; une pour chaque chorde du mode.

Toutes les portées sont divisées en six cases ; la première contient l'*accord* parfait sur chaque note du ton. Tous les sons de cet *accord* devant être pris dans l'échelle du mode , il s'ensuit que l'on a cette suite d'*accords* :

ut mi sol ; re fa la ; mi sol si ; fa la ut ; sol si ré ; la ut mi ; si ré fa dont le dernier porte la fausse quinte.

Les cases 2 & 3 contiennent les *accords* par suspensions , lesquels , comme je l'ai dit plus haut , ne conviennent qu'à la tonique.

L'*accord* de seconde , tierce & quinte de la seconde case *ut ré mi sol* , donne , par ses renversements :

L'*accord* de septième & seconde *ré mi sol ut* ;

(1) Voyez plus bas la table des rapports des sons du systême moderne , comparés avec ceux des harmoniques du corps sonore , A 2 , fig. 1 , 2 , 3 , 4 , 5 & 6.

L'*accord* de septième & sixte . . . *mi sol ut ré*;
Et l'*accord* de sixte-quarte & quinte *sol ut ré mi.*

L'*accord* de tierce-quarte & quinte de la troisième case donne par ses renversemens :

L'*accord* de quarte. . . . . *ut fa sol ut*;
L'*accord* de seconde & quinte . *fa sol ut*;
L'*accord* de quarte-quinte & septième. . . . . . . { *sol ut fa*, ou *sol ut ré fa.*

On verra à l'article particulier de cet *accord* la raison de l'introduction du *ré* qui ne se trouve point dans l'*accord* direct *ut mi fa sol.*

La quatrième case contient les *accords* de sixte & leurs renversements. On a déjà vû que la médiante & la sixième note ne comportent point cette dissonance, non plus que la dominante ni la sensible.

Toutes les cordes du mode peuvent porter la septième. La raison en est bien simple. La résonnance du corps sonore fait entendre cette septième comme consonnance au-dessus des *accords* parfaits majeurs. On peut donc aussi la faire entendre sur les mineurs comme consonnance.

Mais on a déjà dit que les dissonances pouvoient être placées au-dessus de la tonique, de la tierce, de la quinte & de la sixte consonnante d'un *accord* parfait. La septième peut donc être regardée comme consonnance ou comme dissonance sur un *accord.* Comme consonnance, lorsqu'elle est mineure sur un *accord* parfait majeur; & comme dissonance sur les *accords* parfaits mineurs, lorsqu'elle est majeure. Je prouverai à l'article *Septième* que toute septième est dissonante au-dessus d'un *accord* parfait mineur.

La sixième case contient les *accords impairs.* (Voyez *Impairs.*) Le derniers de ces *accords* . . . *si fa la ut* (15 21 27 33) ou *si fa la ut* (5 7 9 11) appartient au mode de *sol.* On en verra la raison dans l'article *Impair.*

Nomenclature des accords. Usage de la table des accords, pl. Ab. Tous ceux d'une même case portent le même nom; ainsi que leurs différentes faces. Mais celles-ci sont distinguées entr'elles par les voyelles *a*, *e*, *i*, *o*. Exemple : le deuxième *accord* de la troisième case se désigne ainsi : *accord de quarte i*; le quatrième de la cinquième case de cette manière : *accord de septième o.*

Les *accords* par supposition portent le nom de l'*accord* fondamental sans supposirion. Seulement on désigne l'intervalle que fait avec la basse la note par supposition. Par exemple, la septième superflue se désigne ainsi : *accord de septième avec quinte supposée.* Il est inutile de désigner dans un *accord*, la qualité de la sixte ni de la septième; puisque tous les *accords*, excepté les *impairs* & ceux *par substitution* étant formés de notes prises dans la gamme du mode, la connoissance du ton suffit pour déterminer les sons que l'on doit employer dans un *accord* sur une chorde donnée.

« On peut observer, dit M. l'abbé Roussier, *traité des accords*, *page* 56, que dans les *accords* par » supposition, la note qui est au-dessous de l'*accord* fondamental, étant comme surnuméraire » (d'où elle est appellée note par supposition), ne » peut jamais, ni elle, ni son octave, être transportée au-dessus du son fondamental; c'est-à-» dire, parmi ce qu'on appelle les parties ». Delà il s'ensuit que la supposition n'augmente point le nombre des faces d'un *accord.* A l'égard des rapports que produisent avec la note par supposition les renversements de l'*accord* fondamental; il est inutile de leur donner d'autres dénominations que celles de l'*accord* fondamental. On peut même s'épargner la peine de les chiffrer, en marquant au-dessus ou au-dessous de la note par supposition, le son fondamental de l'*accord* avec un petit guidon, & le chiffrer ensuite à l'ordinaire. « De cette manière, dit M. Mercadier de Belesta, *nouveau systême de musique* n°. 391, tout seroit clair, on écarteroit les difficultés sans priver l'oreille du plaisir que peuvent lui donner ces sortes de passages, (les points d'orgue.) L'on pourroit même soulager la mémoire par ce moyen, de tous les *accords* par supposition, en observant seulement que lorsqu'on mettroit plusieurs guidons successifs sur une même note, ou que le guidon ne devroit en occuper qu'une partie, il faudroit diviser cette note en parties égales aux valeurs que devroient avoir les guidons correspondants, & les lier ensuite avec le chapeau ».

Il étoit donc inutile de faire, comme Rousseau, une classe particulière des *accords* par supposition. Aussi me suis-je contenté, dans ma carte des *accords*, de placer la note par supposition sous les *accords* fondamentaux, en la représentant sous la forme d'une blanche.

J'ai fait de la même manière pour les *accords* par substitution : & dans l'usage on feroit très-bien de les regarder comme de simples *accords* par supposition. Alors un ✱ ou un b à côté du guidon, indiqueroit l'altération accidentelle de la tierce de l'*accord* fondamental. Ainsi l'*accord* de septième superflue & sixte mineure sur le *la*, *la. sol* ✱ *si ré fa*, dans le mode majeur d'*ut*, seroit désigné de cette manière √ ✱ (7 au-dessus, *la* au-dessous); je suppose que le guidon se trouve à la place du sol ✱.

Les *accords* de la septième case ne sont pas susceptibles de renversement, pour les raisons que j'exposerai au mot *impair.* Je leur donne donc la dénomination d'*impairs*, & je les désigne par un *u.* On les nommera dans l'usage, *accord impair* de telle corde. Par exemple :

u / *ré* marque l'*accord* impair de la seconde note;

u si *accord impair* de la ſenſible.

Toutes ces dénominations ſuppoſent, comme l'on voit, la connoiſſance du ton; connoiſſance auſſi indiſpenſable pour compoſer que pour exécuter ſenſément.

Caractère des accords. Tout ce qui exerce les ſens ou l'eſprit ſans les fatiguer peut contribuer à leurs plaiſirs. Les ſons trop bruyants, trop aigus, les ſons criards ou glapiſſants déchirent l'oreille par la rapidité ou par l'intenſité de leurs vibrations. Les ſons trop ſourds la fatiguent par la tenſion des fibres néceſſaires pour les ſaiſir.

Les rapports irrationnels ou trop compliqués bleſſent l'eſprit par le choc des objets trop multipliés, ou, pour ainſi dire, trop aigus. Les rapports trop grands, ceux qui expriment des intervalles trop étendus, le fatiguent; comme les objets trop éloignés les uns des autres fatiguent l'œil qui veut les embraſſer tous en même tems. 1°. La ſimplicité des rapports paroît donc être la première ſource du plaiſir que nous cauſent les *accords*. Quelle eſt la limite préciſe de cette ſimplicité? C'eſt ſur quoi l'expérience n'a pas encore prononcé d'une manière déciſive. Le premier des intervalles diſſonants dans le ſyſtême moderne eſt la ſeconde majeure dans le rapport de 8 à 9. La tierce mineure dans le rapport de 5 à 6 eſt miſe au nombre des conſonnances. Le corps ſonore nous offre deux intervalles intermédiaires; le plus grave dans le rapport de 6 à 7; le ſuivant, dans le rapport de 7 à 8. Ces deux intervalles doivent-ils être mis au rang des conſonnances ou des diſſonances? Voyez *Septième conſonnante.*)

Quoi qu'il en ſoit, l'*accord* parfait ne peut recevoir une ſeconde. Il ne peut donc être formé dans le ſyſtême moderne que des rapports ſuivants:

ut	*ut*	*ſol*	*ut*	*mi*	*ſol*	& de leurs répliques.
1	2	3	4	5	6	

C'eſt à la ſimplicité des rapports que les *accords* directs doivent leur agrément, lequel diminue à meſure que les faces du même *accord* s'éloignent du ſon fondamental; parce que leur rapport ſe complique dans la même proportion.

Dans l'*accord* parfait, la face que l'on nomme *accord* de *ſixte-quarte*, paroît former une exception à cette loi générale; mais l'exception n'eſt qu'apparente. En effet, dans cette ſuite de combinaiſons:

ſol ut mi; *ut mi ſol*; *mi ſol la ut*; *ſol la ut ré mi.*

3 4 5 — 4 5 6 — 5 6 7 8 — 6 7 8 9 10

Sixte-quarte. Acc. parf. Sixte. Sixte-quarte.

On voit deux *accords* de ſixte-quarte; le premier plus grave, par conſéquent plus conſonnant que l'*accord* parfait; le ſecond, qui l'eſt beaucoup moins; & cela à proportion de leur rapport.

Nota. J'ai dit que le premier de ces *accords* de ſixte-quarte eſt plus *conſonnant* que l'accord parfait; mais je n'ai pas voulu dire plus agréable: on verra bientôt la raiſon.

Par la ſimplicité des rapports, on explique pourquoi l'*accord* de grande ſixte eſt plus harmonieux que celui de petite ſixte mineure. Pourquoi la ſeptième diminuée eſt moins dure que la ſeconde ſuperflue. Il ne faut que jeter un coup-d'œil ſur leurs rapports. Exemple:

fa	*la*	*ut*	*ré*	*la*	*ut*	*ré*	*fa*
4	5	6	7	5	6	7	8

ſol ♯	*ſi*	*ré*	*fa*	*fa*	*ſol* ♯	*ſi*	*ré*
5	6	7	$\frac{29}{6}$	$\frac{29}{6}$	10	12	14

Dans ces *accords*, comme dans les ſuivans, je ſuppoſe les rapports harmoniques, & non ceux du ſyſtême moderne.

2°. Le ſecond agrément des *accords* dérive de la progreſſion de leurs ſons. Placés dans l'ordre progreſſif des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. Les ſons, ou plutôt leurs rapports s'offrent à l'eſprit ſans confuſion. Cet ordre leur eſt ſi favorable, que toutes les diſſonances d'un mode réunies dans la forme progreſſive, forment un *accord* moins déſagréable que l'*accord* parfait avec une ſeule diſſonance; l'*accord* *ré fa la ſi* (9 11 13 15) formé par la ſeconde, la quatrième, la ſixième & la ſeptième note de la gamme naturelle, qui ſont les diſſonances du mode d'*ut*, eſt moins dur que l'*accord* de ſeconde & quinte *ut ré ſol ut* (8 9 12 16) ou que celui de quinte & quarte *ut fa ſol ut* (8 11 12 16) qui ne contiennent qu'une ſeule diſſonance.

Veut-on ſavoir encore pourquoi l'*accord* de fauſſe quinte eſt beaucoup plus doux que celui de quarte ſuperflue? Toujours la même ſolution. Toujours dans l'un l'ordre progreſſif qui ne règne pas dans le ſecond. Exemple:

ſi	*ré*	*fa*	*ſol*	*fa*	*ſol*	*ſi*	*ré*
5	6	7	8	7	8	10	12
Fauſſe-quinte.				Triton.			

C'eſt cet ordre progreſſif qui dirige ſecrétement les théoriciens, lorſqu'ils nous recommandent de placer dans l'harmonie les grands intervalles au grave, les moindres à l'aigu. C'eſt que les rapports les plus ſimples forment en même tems les intervalles les plus graves & les plus étendus. Exemple:

ut ut ſol ut mi ſol la ut ré mi.

Octave. Quinte. Quarte. Tierce maj. Tierce min. Petite tierce. Tr. minime. Ton maj. Ton min.

C'eſt le défaut de progreſſion qui rend diſſonant

fonant tout *accord* formé de deux intervalles semblables, comme :

ut sol ré; sol ut fa; ut mi sol♯; *mi sol si*♭,
1 6 9 3 4 $\frac{16}{3}$ 4 5 $\frac{25}{4}$ 5 6 $\frac{36}{5}$.

3°. La consonnance des extrêmes est une troisième source d'agréments dans les *accords*. L'*accord* parfait renfermé dans une quinte est plus consonnant que celui de sixte & celui de sixte-quarte, tous les deux renfermés dans une sixte.

4°. La disposition du son fondamental n'est pas indifférente dans un *accord*. Placé au grave, l'*accord* en devient plus naturel, plus consonnant, plus majestueux. A l'aigu, il produit des renversements de consonnances qui varient le caractère de l'*accord* suivant la nature de ces intervalles. Au milieu, l'oreille le cherche quelquefois sans pouvoir le distinguer. Il semble avoir perdu sa supériorité. Il communique alors à l'*accord* un caractère de confusion, d'indécision, de fadeur que l'on remarque sur-tout dans l'*accord* de sixte-quarte, *sol ut mi sol*.

5°. Les sons placés à l'aigu sont les plus remarquables; c'est donc là qu'il faut placer les consonnances de caractère; j'entends celles qui rendent un *accord* propre à l'expression de tel ou tel sentiment; pour cela, il faut connoître le caractère individuel de chaque intervalle. Il faut savoir qu'en général les intervalles justes sont naturels, graves, majestueux; les majeurs, brillants, énergiques; les mineurs, doux, tendres, propres à l'expression de la langueur, quelquefois de la tristesse; les superflus sont durs, les diminués fades & langoureux.

Par-là on explique pourquoi l'*accord* de petite sixte majeure est plus brillant que celui de fausse-quinte, & celui de seconde plus que celui de simple septième.

La douceur de l'*accord* de sixte, *mi sol ut*, lui vient de la douceur de ses trois consonnances mineures, *mi ut*, *mi sol* & *sol ut*.

6°. Le nombre des sons qui composent un *accord*, peut aussi contribuer à le rendre plus ou moins agréable. Un *accord* n'est propre qu'à produire du bruit, lorsqu'il renferme un trop grand nombre de sons. Pour ne pas détruire ni couvrir le charme de la mélodie, il faut éviter autant qu'on peut dans l'harmonie toute espèce de remplissage. En cela il est plus facile de pêcher par l'excès des sons que par le retranchement.

7°. Un *accord* doit souvent tout son effet aux *accords* adjacents. On sent, par exemple, qu'il y auroit de la mal-adresse à placer un *accord* très-dur à côté, sur-tout immédiatement après un *accord* très-consonnant, à moins que l'effet ne l'exigeât.

8°. Mais rien ne peut contribuer autant à la douceur d'un *accord* que la manière de le *préparer* & de le *sauver*.

Accords. Division des accords.

On pourroit considérer les *accords* :

1°. Dans leurs vibrations. Sous ce point de vue on les diviseroit en *réguliers* & *irréguliers*. Réguliers; lorsque leurs sons forment une progression arithmétique; irréguliers dans le cas contraire.

Les *accords* réguliers se diviseroient en *naturels* qui suivent la progression des nombres *naturels*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c.

Et *impairs* qui suivent la progression des nombres 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, &c.

Les naturels se diviseroient en *consonants*, lorsque leur progression n'excède pas le sixième terme, ou les répliques de ces termes :

Et *dissonants*, lorsqu'ils admettent les termes suivants.

Les *accords* dissonants se divisent en *harmoniques*, *exharmoniques* & *irrationels*.

Les *accords* dissonants harmoniques sont ceux qui sont reçus dans le corps de l'harmonie.

Les *accords* exharmoniques ou *faux accords* sont, comme les premiers, formés par des sons rationnels, mais ne sont point reçus en harmonie.

Enfin, les irrationnels qui sont, à proprement parler, les seuls *accords* essentiellement dissonants, sont ceux dont quelques sons forment avec les autres un rapport incommensurable.

2°. Considérés par rapport à leurs sons fondamentaux, les *accords* se diviseroient en *primitifs* & en *dérivés*.

Les primitifs formés par le son fondamental, sa tierce, sa quinte ou leurs répliques.

Les dérivés formés par les autres harmoniques du même fondamental.

Ainsi les *accords* par substitution sont des dérivés des *accords* sensibles. L'*accord* de sixte-superflue est un dérivé de l'*accord* de tonique. Voyez les *fig.* 4 & 6 de la table des sons.

3°. Par rapport à leurs faces, les *accords* se divisent en *directs* & *inverses*.

Directs, lorsqu'ils ont le son fondamental au grave :

Inverses, lorsque le son fondamental est porté dans une des parties supérieures.

4°. Par rapport à la gamme, les *accords* se diviseroient en *accords de la tonique*, & *accords du ton*; j'appelle ainsi tous les *accords* qui peuvent être employés sur une des notes de la gamme.

L'*accord* de la tonique se divise en *majeur* & *mineur*, à raison de la tierce la plus grave de cet *accord*.

5°. Par rapport à la basse fondamentale, je divise les *accords* en *générateur* & *fondamentaux*.

Le générateur est l'*accord* de l'octave la plus grave de la tonique. Les *accords* fondamentaux sont des *accords* parfaits portés par les harmoniques du générateur.

6°. Par rapport à leur succession, je les divise en *préparatifs*, *progressifs* & *résolutifs*.

Le progressif est celui qui forme le premier terme d'une cadence quelconque; préparatif, celui qui le précède & le prépare; résolutif, celui qui termine la cadence. (*M. l'Abbé Feytou.*)

TABLE des Rapports des Sons du Systéme moderne, comparés avec ceux des Harmoniques du Corps Sonore.

Systéme naturel. *Fig. I.*		*Syst. mod.* *Fig. II.*	
ut	32	ut	32
si *	31		
si	30	si	30
za*	$29 = \frac{261}{9}$	la*	$\frac{256}{9}$
za	28		
ja*	$27 = \frac{81}{3}$	la	$\frac{80}{3}$
ja	26		
sol*	25	sol*	25
sol	24	sol	24
ja*	$23 = \frac{46}{2}$	fa*	$\frac{45}{2}$
ja	$22 = \frac{66}{3}$		
mi*	$21 = \frac{63}{3}$	fa	$\frac{64}{3}$
mi	20	mi	20
re *	$19 = \frac{76}{4}$	re*	$\frac{75}{4}$
re	18	re	18
ut*	$17 = \frac{51}{3}$	ut*	$\frac{50}{3}$
ut	16	ut	16
si	15	si	15
za	$14 = \frac{42}{3}$	la	$\frac{40}{3}$
ja	$13 = \frac{39}{3}$		
sol	12	sol	12
ja	$11 = \frac{33}{3}$	fa	$\frac{32}{3}$
mi	10	mi	10
re	9	re	9
ut	8	ut	8
za	17		
sol	6	sol	6
mi	5	mi	5
ut	4	ut	4
sol	3	sol	3
ut	2	ut	2
UT	1	UT	1

Rapport des Sons de l'accord dominant. *Fig. V.*		*Rap. des harmoniq. correspond.*	
ré	36	ré	36
		ut*	33
si si	30	si	30
		ja *	27
sol sol sol sol	24	sol	24
fa fa fa fa	$\frac{64}{3}$	mi*	21
ré ré ré	18	ré	18
si si	15	si	15
sol	12	sol	12

Rapport des Accords dérivés de l'Accord dominant. *Fig. VI.*		*Rapport des harmon. correspondans.*	
	48	sol	48
		ja*	45
		mi*	42
ré* mi	40	ré*	39
ré	36	ré	36
ut ut ut ut	32	ut*	33
		si	30
la la la la la	$\frac{80}{3}$	la*	27
fa fa fa fa fa fa	$\frac{64}{3}$	sol	24
		mi*	21
ré	18	ré	18
si si	15	si	15

Rapport des Sons de l'accord parfait. *Fig. III.*		*Rap. des har. corres.*	
mi	10	mi	20
		ré	9
ut ut	8	ut	8
		za	7
sol sol sol	6	sol	6
mi mi	5	mi	5
ut	4	ut	4

Rap. des Ac. disson. impairs, que j'appelle Disson. de la Tonique. *Fig. IV.*		*Rap. des har. correspond.*	
ré*	$\frac{75}{4}$	ré*	19
		ut*	17
si si si	15	si	15
la sol*$=\frac{25}{2}$ la la	$\frac{27}{8}$	ja	13
fa fa fa fa fa	$\frac{32}{3}$	ja	11
ré ré ré ré	9	ré	9
la	$\frac{27}{4}$	za	7

ACCORD DE L'ORGUE. Ce mot a deux significations; premièrement, il signifie la même chose que *partition*. Secondement, il signifie l'*accord* respectif de tous les jeux. C'est dans ce sens qu'il est pris dans cet article.

La partition est le fondement de l'*accord* : elle se fait sur le prestant qui tient le milieu entre tous les jeux de l'orgue. Quant au grave & à l'aigu, pour bien accorder, il est nécessaire d'être doué d'une oreille extrêmement fine, ce qui s'appelle parmi les facteurs & les gens de l'art, *avoir de l'oreille*; c'est un don de la nature qu'un maître ne sauroit communiquer.

Après que la partition est faite sur le prestant (ou sur la flûte, s'il n'y a point de prestant à l'orgue), on accorde à l'octave en-dessous le *bourdon de quatre piés bouché*. Ensuite on accorde le huitième pié ouvert à l'unisson du bourdon de quatre piés bouché, & à l'octave au-dessous du prestant; on accorde ensuite la montre de seize piés à l'octave en-dessous du huitième pié ouvert, du quatrième pié bouché, & à la double octave en-dessous du prestant : on accorde ensuite le bourdon de seize piés à l'unisson de la montre de seize piés, & à l'octave en-dessous du huitième pié ouvert, du quatrième pié bouché, & à la double octave en-dessous du prestant.

On accorde ensuite le grand cornet composé de cinq tuyaux sur le prestant seul. Il faut remarquer que le grand cornet n'a que deux octaves, & que des cinq tuyaux qui le composent, il n'y a que le dessus de flûte qui s'accorde à l'unisson des tailles & des dessus du prestant; que les autres tuyaux, le dessus de bourdon, le dessus de nazard, le dessus de quarte nazard, & le dessus de tierce, s'accordent à l'unisson des jeux dont ils portent le nom. On accorde ensuite le cornet de récit & le cornet d'écho sur le prestant, comme on a accordé le grand cornet. On accorde ensuite la flûte sur le prestant seul, à l'unisson de laquelle elle doit être. Ensuite on accorde la double tierce à la tierce au-dessus du prestant, & sur tous les fonds de l'orgue. Ce qu'on appelle *les fonds de l'orgue*, sont tous les jeux de mutation plus graves que le prestant; comme qui diroit *les basses de l'orgue*, dont le prestant tient le milieu, y ayant autant d'octaves dans l'étendue de l'orgue au-dessus & au-dessous des quatre dont le prestant est composé. On accorde ensuite le nazard sur les fonds & à la quinte au-dessus du prestant. Le gros nazard s'accorde aussi sur les fonds à l'octave au-dessous du nazard & à la quarte au-dessous du prestant. On accorde ensuite la quarte de nazard sur les fonds & avec la double tierce & le nazard : ce jeu doit sonner l'octave du prestant. On accorde ensuite la tierce sur les fonds & la double tierce, dont elle doit sonner l'octave, & sur le nazard & la quarte nazard. Ensuite on accorde le larigot sur les fonds accompagnés de la double tierce du nazard, dont il doit sonner l'octave de la quarte nazard, de la tierce. On accorde ensuite la doublette sur tous les fonds : elle doit sonner l'octave au-dessus du prestant. Sur la doublette & les fonds, on accorde les deux parties du plein jeu, la fourniture & la cimbale, dont on bouche les tuyaux des rangs que l'on n'accorde pas, avec des plumes d'oie ou de pigeon, afin de les empêcher de parler, & de mieux entendre l'*accord* de ceux qu'on laisse libres. Ensuite quand un rang est accordé, on accorde le rang suivant, dont on ôte les plumes que l'on remet dans le rang accordé, s'il est nécessaire. Voyez *Fourniture & Cimbale*.

La pédale de quarte s'accorde sur les fonds & à l'unisson des basses du prestant.

La pédale de huit, ou flûte, s'accorde aussi sur les fonds, & à l'unisson du huitième pied ouvert, ou à l'octave au-dessous du prestant.

Lorsque tous les jeux de mutation sont accordés, on accorde les jeux d'anche, à commencer par la trompette, que l'on accorde à l'octave au-dessous du prestant seul. Sur la trompette on accorde le cromorne à l'unisson, à l'octave au-dessous de la trompette. On accorde la bombarde à l'octave au-dessus de la même trompette; on accorde le clairon qui sonne l'unisson du prestant. La voix humaine qui sonne l'unisson de la trompette s'accorde à l'octave au-dessous du prestant seul, & la voix angélique à l'unisson du même prestant. La trompette de récit qui n'a que deux octaves, sonne l'unisson des dessus de la trompette, dont elle ne diffère qu'en ce qu'elle a le son plus net.

Les pédales des jeux d'anche s'accordent, savoir, celle de clairon à l'unisson des basses du clairon; s'il y a ravalement au clavier de pédale, le ravalement descend dans le huitième pied à l'unisson de la trompette.

La pédale de trompette sonne l'unisson des basses de la trompette; le ravalement descend dans le seizième pied à l'unisson de la bombarde.

La pédale de bombarde s'accorde à l'octave au-dessous des basses de la trompette, par conséquent elle sonne le seizième pied; s'il y a ravalement, il descend dans le trente-deuxième pied.

On accorde tous les jeux de mutation avec les accordoirs, dont on coëffe les tuyaux ouverts ou à cheminée, pour diminuer l'orifice du tuyau & le faire baisser de ton; on enfonce au contraire les accordoirs dans les tuyaux, ce qui élargit leur ouverture, quand on veut les faire hausser de ton. Dans un orgue bien accordé, la partition de chaque jeu doit être semblable à celle du prestant. (*Anonyme.*)

ACCORDER *des instruments*, c'est tendre ou lâcher les cordes, allonger ou raccourcir les tuyaux, jusqu'à ce que toutes les parties de l'instrument soient au ton qu'elles doivent avoir.

Pour *accorder* un instrument, il faut d'abord déterminer un son qui doit servir aux autres de terme

de comparaison ; c'est ce qu'on appelle *prendre* ou *donner le ton* : ce son est ordinairement l'*ut* pour l'orgue & le clavecin, & le *la* pour le violon & la basse, qui ont ce *la* sur une corde à vuide, & dans un *medium* propre à être aisément saisi par l'oreille : telle est la chanterelle du violoncelle & la seconde du violon.

A l'égard des flûtes, hautbois, & autres instruments semblables, ils ont leur ton à-peu-près fixe, qu'on ne sauroit guère changer qu'en changeant quelque pièce de l'instrument. On peut encore les allonger un peu à l'emboîture des pièces, ce qui baisse le ton de quelque chose : mais il doit nécessairement résulter des tons faux de toutes ces variations, parce que la juste proportion est rompue entre la longueur totale de l'instrument & les intervalles d'un trou à l'autre.

Quand le ton est déterminé, on y fait rapporter tous les autres sons de l'instrument, qui doivent être fixés par l'accord selon les intervalles qui leur sont assignés. L'orgue & le clavecin s'accordent par quintes & par octaves ; la *basse* & le violon par quintes ; la viole par quartes & par tierces. En général, on choisit toujours des intervalles consonnants & harmonieux, afin que l'oreille soit mieux en état de juger de leur justesse.

On remarque que les instruments dont on tire le son par inspiration, comme la flûte & le hautbois, montent sensiblement quand on en a joué quelque tems ; ce qui vient, selon quelques-uns, de l'humidité qui, sortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit ; ou plutôt c'est que la chaleur & la raréfaction que l'air reçoit pendant l'inspiration, rendent ses vibrations plus fréquentes, diminuent son poids, & augmentant ainsi le poids relatif de l'athmosphère, rendent le son un peu plus aigu, suivant la doctrine de M. Euler. Quoi qu'il en soit de la cause, il faut, au moment de l'accord, avoir égard à l'effet, & forcer modérément le vent, quand on donne le ton avec ces instruments ; car pour qu'ils restent d'accord durant le concert, il faut qu'ils soient un peu trop bas en commençant. (*M. de Castilhon.*)

Nota. Nous avons trouvé dans nos papiers l'article suivant, sans pouvoir nous rappeller quel en est l'auteur ni de quel ouvrage il est tiré.

* La plupart des hommes ont éprouvé les effets d'un bon accord, sans en connoître la cause. Rameau & J. J. Rousseau n'en ont développé que ce qui regarde le physique des sons.

Il est deux manières d'*accorder* les instruments à cordes. Le *piano-forte*, par exemple : en faisant une suite de quintes justes, tout le monde sait que les octaves deviennent trop fortes, & que tout-à-coup on est forcé de diminuer les intervalles pour rejoindre le point d'où l'on est parti. Rien de plus funeste à l'effet de la musique que cette manière d'*accorder* ; je ne dis pas seulement à l'endroit où l'on est obligé de tempérer les sons, mais même sur la partie du clavier où les quintes sont justes ; car on éprouve une satiété qui glace. Altérez au contraire foiblement toutes vos quintes ; alors un desir involontaire d'arriver au point imperceptible de la perfection, à ce point mathématique qu'on ne se soucie guère de calculer quand on l'a senti, soutient votre attention. Chaque accord prend une teinte moëlleuse, & vous fait éprouver un charme inexplicable. Quel chanteur n'a pas senti son ame se dilater ou se resserrer en s'accompagnant ? Un fameux chanteur que j'ai vu à Rome (Gizziello) avoit coutume d'envoyer son accordeur dans les maisons où il vouloit montrer ses talents ; non-seulement de crainte que le clavecin ne fût trop haut, mais aussi pour la perfection de l'accord. N'avons-nous pas entendu des femmes dont l'organe foible charmoit nos sens dans la conversation ? Quelle voix sonore, mais plus ferme & plus sûre de ses intonations vous a jamais fait le même plaisir ? Souvent j'ai quitté mon piano parce qu'il me déplaisoit & ne me renvoyoit pas mes idées telles que je les concevois. C'est après bien des années que je me suis apperçu que l'accord des quintes trop justes en étoit la cause. On voit que l'effet d'une belle production dépend plus qu'on ne pense de l'accordeur.

* Cet article est contraire à toutes les idées de théorie. Quand les quintes d'un piano sont trop justes dans quelques tons, les tierces & les quintes sont fausses dans d'autres. Un *sol* ✕ & un *la* b ne sont pas le même son, mais on est obligé de le rendre le même sur les instruments à touches, parce que c'est la même touche qui doit les exprimer tous deux. Ainsi, si la gamme de *la* qui contient le *sol* ✕ étoit accordée juste, la gamme de *mi* b qui contient le *la* b seroit fausse. Il est plaisant de donner un vice d'intonation pour la source d'une beauté musicale. — La voix d'une femme peut avoir du charme, parce qu'elle est foible ; mais elle n'en auroit sûrement pas si elle étoit fausse. — L'auteur n'a pu être mécontent de son piano par sa trop grande justesse ; car si les quintes en étoient parfaitement justes, l'instrument étoit nécessairement faux. (*M. Framery.*)

ACCORDEUR, *s. m.* On appelle *accordeurs* d'orgue ou de clavecin ceux qui vont dans les églises ou les maisons accommoder ou accorder ces instruments, & qui, pour l'ordinaire, en sont aussi les facteurs. (*J. J. Rousseau.*)

ACOUSTIQUE, *s. f.* Doctrine ou théorie des sons. (Voyez *Son.*) Ce mot est de l'invention de M. Sauveur, & vient du grec ἀκούω, j'entends.

L'*acoustique* est proprement la partie théorique de la musique : c'est elle qui donne ou doit donner les raisons du plaisir que nous font l'harmonie & le chant, qui détermine les rapports des intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou

propriétés des cordes vibrantes, &c. Voyez *Cordes*, *Harmonie*.

Acoustique est aussi quelquefois adjectif ; on dit : l'organe *acoustique*, un phénomène *acoustique*, &c. (*J. J. Rousseau.*)

ACROAMA, *musique des anciens*, nom que les romains donnoient aux musiciens qui jouoient d'un instrument, pour les distinguer de ceux qui chantoient. On prétend aussi qu'ils appelloient *acroama* la musique instrumentale, & sur-tout celle qui étoit gaie. (*M. de Castilhon.*)

ACTE, *s. m.* Partie d'un opéra séparée d'une autre dans la représentation par un espace appellé entre-acte. Voyez *Entre-Acte*.

L'unité de tems & de lieu doit être aussi rigoureusement observée dans un *acte* d'opéra que dans une tragédie entière du genre ordinaire, & même plus, à certains égards ; car le poëte ne doit point donner à un *acte* d'opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut supposer que ce qui se passe sous nos yeux dure plus long-tems que nous ne le voyons durer en effet : mais il dépend du musicien de précipiter ou ralentir l'action jusqu'à un certain point, pour augmenter la vraisemblance ou l'intérêt ; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des passions théatrales, le tems qu'il faut pour les développer, celui où le progrès est au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuisement du spectateur. Il n'est pas non plus permis de changer de décoration & de faire sauter le théatre d'un lieu à un autre, au milieu d'un *acte*, même dans le genre merveilleux ; parce qu'un pareil saut choque la raison, la vérité, la vraisemblance, & détruit l'illusion que la première loi du théatre est de favoriser en tout. Quand donc l'action est interrompue par de tels changements, le musicien ne peut savoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit faire de son orchestre pendant qu'ils durent, à moins d'y représenter le même cahos qui règne alors sur la scène.

Quelquefois le premier *acte* d'un opéra ne tient point à l'action principale & ne lui sert que d'introduction. Alors il s'appelle *Prologue*. (Voyez *ce mot.*) Comme le prologue ne fait pas partie de la pièce, on ne le compte point dans le nombre des *actes* qu'elle contient & qui est souvent de cinq dans les opéra francois, mais toujours de trois dans les Italiens. Voyez *Opera*. (*J. J. Rousseau.*)

Observations sur l'article précédent.

* LA doctrine que Rousseau établit sur l'unité de lieu est trop rigoureuse, & se trouve démentie par l'expérience.

Cette illusion qui nous fait prendre l'imitation de l'art pour la vérite n'est pas l'objet du théatre lyrique. C'est une espèce de pays enchanté où tout est exagéré, merveilleux, idéal, où rien ne ressemble à la nature ordinaire. L'esprit n'y demande qu'une vérité relative, & l'imagination s'y prête à toutes les merveilles, pourvu qu'elles soient d'accord avec la supposition hypothétique qui fait la base du mélodrame.

Comment vouloir exclure, sur-tout *du genre merveilleux*, le droit de transporter l'action d'un lieu à un autre, même au milieu d'un acte ! Serai-je blessé de voir un palais changé en prison, ou un désert en un jardin délicieux, par le même pouvoir qui évoque les ombres des morts & commande aux démons ?

Dans les tragédies même, où la mythologie & la magie n'entrent pour rien, il est possible d'exécuter au milieu d'un acte des changements de scène qui ne troublent point l'action & ne choquent point les spectateurs. Il y en a des exemples dans *Alceste*, dans *Iphigénie en Aulide*, & dans d'autres opéras, où le poëte n'auroit pu se les interdire, sans se priver de très-beaux effets de spectacle & de musique.

Ces changements de scène demandent, il est vrai, à être employés avec modération & placés avec art. Il faudroit ne faire passer brusquement le spectateur d'un lieu à un autre, que pour lui faire suivre la marche même de l'action. Il ne fait alors qu'accompagner les personnages au lieu où l'action les fait passer eux-mêmes. C'est ce qui arrive au premier acte d'*Alceste*. Du palais du roi on se transporte avec la reine & le peuple au temple où ils vont implorer la puissance des dieux en faveur d'Admète mourant. Ainsi au milieu du troisième acte d'*Iphigénie*, au moment où Clytemnestre s'échappe de la tente où elle étoit renfermée, pour courir au lieu du sacrifice, le spectateur s'y transporte avec elle. L'action, au lieu d'être interrompue, comme le craint Rousseau, ne fait que se continuer sous les yeux du spectateur ; & le compositeur, loin d'être embarrassé de ce qu'il doit faire dans ces changements de scène, les a préparés l'un & l'autre par deux marches admirables qui donnent à l'action un caractère aussi vrai qu'intéressant.

La vérité n'est pas le but essentiel des beaux arts ; il n'en est aucun qui ne s'en écarte quelquefois pour obtenir un effet plus piquant que celui qu'il obtiendroit par elle. Tous ont le droit de s'en éloigner plus ou moins, suivant la nature des moyens qu'il emploie & de l'objet qu'il se propose. Il faut donc bien se garder de vouloir soumettre les artistes à des règles de vraisemblance rigoureuse, dont l'effet ne dédommageroit point du sacrifice qu'ils y feroient. (*M. Suard.*)

ACTE DE CADENCE, est un mouvement dans une des parties, & sur-tout dans la basse, qui oblige toutes les autres parties à concourir à former une cadence, ou à l'éviter expressément. Voyez *Cadence*, *Eviter*. (*J. J. Rousseau.*)

ACTEUR, *s. m.* Chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*acteur*

dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulières pour réussir dans son art. Ainsi il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un *acteur* le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au théatre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles entre autres que la voix dans un chanteur. Mais par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la justesse & la flexibilité. Je pense qu'un théatre dont l'objet est d'émouvoir le cœur par les chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles; & que, quelque peu de voix que puisse avoir un *acteur*, s'il l'a juste, touchante, facile, & suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut; il saura toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable l'*acteur* doit l'avoir cultivée par l'art, & quand sa voix n'en auroit pas besoin, il en auroit besoin lui-même pour saisir & rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles. Rien n'est plus insupportable & plus dégoûtant que de voir un héros dans les transports des passions les plus vives, contraint & gêné dans son rôle, peiner & s'assujettir en écolier qui répète mal sa leçon; montrer, au lieu des combats de l'amour & de la vertu, ceux d'un mauvais chanteur avec la mesure & l'orchestre, & plus incertain sur le ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grace sans facilité, & l'*acteur* dont le rôle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'*acteur* d'opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'est encore un excellent pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la symphonie. L'orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence, & quoiqu'occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le personnage pour s'occuper du chanteur, ce n'est qu'un musicien sur la scène; il n'est plus *acteur*. Tel excella dans les autres parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*acteur* à qui l'on ne puisse, à cet égard, donner le célèbre *Chassé* pour modèle. Cet excellent pantomime, en mettant toujours son art au-dessus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis lui-même fort au-dessus de ses confrères: *acteur* unique & homme estimable, il laissera l'admiration & le regret de ses talents aux amateurs de son théatre, & un souvenir honorable de sa personne à tous les honnêtes gens. (*J. J. Rousseau.*)

ACTION. Ce mot, dans ses rapports avec l'objet de ce dictionnaire, se prend en deux acceptions différentes: l'*action* considérée relativement au drame, & l'*action* considérée relativement au jeu des acteurs.

La première, qu'on pourroit appeller *action dramatique*, doit avoir en général, pour l'opéra, les mêmes principes que pour la tragédie & la comédie; mais avec des modifications appropriées aux procédés & aux effets de la musique.

Cet art n'a aucun moyen pour rendre avec intérêt, & en même tems avec vérité, tous les détails de développement, de récit, de dialogue raisonné, qui dans les drames purement déclamés servent à exposer des événements antérieurs; à préparer ou à expliquer les incidents; à faire connoître le caractère & les vues des personnages; à attacher l'esprit par des traits ingénieux ou par de beaux vers dans les moments où l'ame ne peut pas l'être par les mouvements des passions; la musique d'ailleurs ayant une marche plus lente que la simple déclamation, on sent que, dans le poëme lyrique, l'*action* doit être plus simple, plus claire, plus vive, avec plus de spectacle & moins de dialogue tranquille, que la tragédie & la comédie. Il y a donc des sujets de drame plus heureux pour un genre que pour un autre, & des *actions* qui font d'un grand effet au théatre françois, & qui n'en feroient aucun sur le théatre lyrique. C'est ce qu'on trouvera plus développé à l'article *Poëme lyrique*.

Nous ne nous étendrons que sur la seconde acception du mot *action*, c'est-à-dire, sur le jeu des acteurs; & ici il faut faire une distinction essentielle entre le comédien & l'acteur du théatre lyrique. Pour le premier, l'*action* comprend à la fois la déclamation, le geste & l'expression du visage. Pour le second, l'*action* ne comprend que les mouvements du visage & du corps: le chant est un talent à part. Le comédien qui, avec les plus beaux gestes & la physionomie la plus expressive, n'auroit aucune vérité dans ses accents & ses tons, ne pourroit être qu'un mauvais acteur; mais, à l'opéra, on peut être un mauvais chanteur, & un excellent acteur: tel étoit Chassé que Rousseau, dans l'article précédent, loue comme le modèle des acteurs de ce théatre, & qui avec une voix cassée & un goût de chant détestable, avoit en effet beaucoup de noblesse, de chaleur & d'intelligence dans ses gestes & ses mouvements.

La distinction que nous venons d'indiquer entre le talent du comédien & celui de l'acteur lyrique n'est pas la seule qu'il soit nécessaire d'établir. Le comédien est le maître de toute son *action*. Il peut, à son gré, précipiter ou ralentir sa déclamation; la couper par des tems ou des silences plus ou moins prolongés; préparer ses tons, ou en remplir les intervalles par des gestes ou par le jeu du visage: il n'a, en cela, d'autre guide & d'autre mesure que la vérité, telle qu'il la sent ou qu'il la conçoit. Son objet étant d'exprimer des senti-

ments naturels dans le langage naturel des hommes que nous voyons ou que nous imaginons, il faut qu'il imite, le plus fidélement qu'il peut, leurs accents, leur air, leurs mouvements, dans les ſituations ſemblables à celles qu'il veut peindre.

L'acteur lyrique eſt placé dans un ordre de choſes bien différent : il ne jouit point de la même liberté, & n'eſt pas non plus gêné par les mêmes entraves. Il ne parle pas, il chante : le chant eſt un langage hors de la nature ordinaire ; mais c'eſt un langage embelli qui a un charme pris dans la nature même de l'homme. Ces deux circonſtances exigent donc des modifications particulières dans les mouvements extérieurs qui doivent accompagner au théâtre la parole chantée, pour y ajouter plus de vérité & d'énergie.

Pour reconnoître quelles ſont ces modifications & en fixer les vrais principes, il faut analyſer avec quelque préciſion les différentes parties de l'*action* théatrale, propre à la ſcène lyrique.

Aucun peuple, aucun homme n'a exprimé naturellement ſes penſées en chantant ; mais il n'eſt pas impoſſible de ſuppoſer un peuple à qui, dans le premier état de nature, on ait donné un langage dont toutes les intonations ſeroient fixées par les proportions muſicales, & dont tous les ſons auroient une valeur de tems déterminée, & ſeroient ſoumis à une meſure régulière.

Le chant, conſidéré comme langage, a donc une vérité hypothétique & poſſible, ſeule vérité eſſentielle à l'effet des beaux-arts ; & l'on ne peut pas dire qu'il ſoit contre la nature ; car c'eſt le premier des arts chez les nations les plus ſauvages, leſquelles ſavent chanter & danſer avant de ſavoir faire du pain & conſtruire une cabane.

Indépendamment des ſons articulés, l'homme a d'autres ſignes pour faire connoître ſes ſentiments. Les émotions de ſon ame ſe manifeſtent par ſes regards & par des mouvements particuliers de ſon viſage & de ſon corps. Ces ſignes, ſéparés de la parole, conſtituent la pantomime ; c'eſt un langage naturel & indépendant de toute convention ; clair pour tous les hommes, parce qu'il eſt commun à tous, & dont les expreſſions s'uniſſant à celles de la parole articulée, rendent les effets de celle-ci plus ſenſibles & plus puiſſants.

L'acteur n'étant pas réellement pénétré des ſentiments qu'il veut exprimer, ne peut imiter qu'à force d'art ces mouvements extérieurs qu'excitent les paſſions & les affections diverſes dans ceux qui les éprouvent réellement. Il faut qu'il ait obſervé avec intelligence ces effets des affections humaines ; qu'il ſoit doué de cette mobilité d'ame qui la rend ſuſceptible de toutes les impreſſions de la douleur & de la joie, de l'eſpérance & de la crainte, de l'amour & de la haine ; qu'il ait enfin cette ſoupleſſe, cette docilité d'organes qui leur faſſe recevoir promptement les formes & les modifications extérieures que les paſſions vraies produiſent dans les organes de ceux qui en ſont véritablement pénétrés.

Mais les mêmes paſſions, exaltées au même degré, ne ſe manifeſtent pas dans tous les individus par des ſignes également frappants : les uns ont plus d'expreſſion que les autres dans la phyſionomie, plus de mobilité dans les traits, plus de violence, de promptitude dans les mouvements. L'acteur peut donc, ſans bleſſer la vérité, mettre plus ou moins de force & d'énergie dans ſon *action* ; & c'eſt dans le choix des nuances qu'il fera connoître ſon intelligence & ſon goût.

Le principe général que l'acteur ne doit jamais perdre de vue, c'eſt que l'opéra eſt la réunion de pluſieurs arts dont les moyens divers doivent concourir à un même but, & que dans ce concours d'arts différents, la muſique eſt la partie dominante à laquelle les autres doivent être ſubordonnées dans leur action & leurs effets.

Examinons en peu de mots les conſéquences qui réſultent de ce principe, & qui peuvent ſervir à diriger l'acteur dans ſes mouvements.

Au théâtre lyrique l'*action* n'eſt que l'accompagnement du chant. Voyez cet habile chanteur qui s'accompagne lui-même au clavecin : il choiſit dans l'harmonie les notes qui font le mieux valoir la mélodie ; il fait reſſortir celles qui concourent à embellir ou fortifier l'expreſſion ; il adoucit ou éteint les ſons de l'inſtrument lorſque la voix veut briller par elle-même ; & il ne donne plus de force & d'intérêt à ſon jeu, que dans les moments où le chant ſe tait ou ne fait que répéter des paſſages que l'oreille démêle aiſément. Voilà le modèle de l'acteur lyrique ; mais pour appliquer à l'*action* théatrale cet art de l'accompagnateur, il faut beaucoup d'intelligence, d'étude, de goût, avec des dons naturels également précieux & rares.

Il doit avoir, avant tout, une phyſionomie mobile & des yeux où ſe réfléchiſſent diſtinctement toutes les affections de l'ame. C'eſt la première & la plus eſſentielle partie de la pantomime. C'eſt ce qu'a bien obſervé ce grand maître de l'éloquence romaine, qui nous a laiſſé de ſi beaux préceptes ſur l'art d'intéreſſer & de plaire par l'union de la penſée, des ſons & du geſte. « Après la voix, » dit Cicéron, c'eſt le viſage qui agit avec le plus » d'empire, & ce ſont les yeux qui animent l'ex» preſſion du viſage ». (Cic. *de oratore*, l. 3, §. 223.) Cette mobilité dans les regards & dans les traits, ne peut être bien dirigée que par la faculté de ſe pénétrer intérieurement des affections qu'on veut exprimer : les mouvements du viſage répondront alors d'eux-mêmes à cette transformation momentanée de l'ame de l'acteur. Mais cette faculté dont je parle eſt le talent le moins connu de nos comédiens : pluſieurs mêmes le regardent comme une chimère. Ils ſavent que pour exprimer la douleur, la colère, le dédain, il faut faire tels mouvements des ſourcils, de la bouche, des yeux, & ils ſe les com-

mandent ; mais par un effet nécessaire, ces mouvements purement artificiels sont presque toujours outrés & souvent difformes.

J'ai vu les plus grands acteurs, invités à déclamer un morceau passionné de Racine ou de Voltaire, le débiter sur le champ & sans préparation, avec l'intelligence, la chaleur, le goût & l'expression qu'ils y auroient mis au théatre. J'ai vu souvent demander la même complaisance au celèbre Garrick : lorsqu'il vouloit s'y prêter, il se retiroit dans un coin, se recueilloit en lui-même, se remplissoit des idées & des sentiments qu'il alloit exprimer, & reparoissoit alors, avec un visage où se peignoit comme dans un miroir la disposition d'ame du personnage qu'il avoit pris : il parloit, & sa voix prenoit tous les accens ; il pâlissoit & rougissoit à son gré ; ses yeux se troubloient, se remplissoient de larmes où lançoient la flamme de l'éclair ; tous ses traits s'altéroient sans se déformer jamais ; & tous les mouvements de son corps s'assortissoient d'eux-mêmes, avec un accord admirable, aux accents de sa voix & à l'air de son visage. Ce n'étoit point des gestes commandés par la volonté & par l'habitude d'exprimer tel sentiment par certains mouvements du visage ou des bras ; Garrick se transformoit véritablement dans le personnage qu'il représentoit, & toutes les fibres de ses organes sembloient répondre sur le champ aux mouvements de son ame, comme aux touches d'un clavecin. Je n'ai vu que Mlle. Clairon & Lekain se passionner ainsi dans quelques rôles, en se recueillant en eux-mêmes, & tirer de cette sensibilité artificielle, mais intérieure, les expressions de leur geste & de leur physionomie ; mais Garrick eut seul le secret de se transformer également dans tous les rôles tragiques ou bouffons, au point de se rendre méconnoissable aux yeux de ses amis mêmes, s'ils n'eussent pas été prévenus. C'est un phénomène qui peut-être ne se reverra plus.

Si le talent d'exprimer les affections de l'ame par les mouvements des yeux & du visage est si peu perfectionné, même au théatre françois, combien ne doit-il pas être plus imparfait au théatre lyrique, où les acteurs, obligés de consacrer, avant tout, leurs efforts & leur travail à l'étude si longue de la musique, & à l'art si difficile du chant, ont moins de tems & manquent de modèles pour étudier l'*action* théatrale ! Or, de toutes les parties de cette *action*, le jeu du visage est celle qui est le plus négligée.

Je dois cependant faire une exception ici en faveur de Mlle. Saint-Huberti, l'une des plus grandes actrices qu'il y ait eu à ce théatre, & qui auroit porté la perfection du chant & de l'*action* dramatiques au plus haut degré, si la nature lui eût donné des moyens proportionnés à son intelligence & à son talent, & si elle eût commencé de meilleure heure à étudier & à cultiver cet art où elle a fait tout à-coup de si étonnants progrès.

Ceux qui lui ont vu jouer Didon n'oublieront jamais ce moment du troisième acte où les prêtres de Pluton qu'elle a appellés elle-même pour préparer sa mort, viennent invoquer les Dieux pour elle, par une prière que la musique de M. Piccinni rend si touchante. Quelque admirable que soit le chant des prêtres, on en sent moins l'effet, parce que dans ce moment l'attention des spectateurs est partagée entre les impressions de la musique & le tableau de l'actrice qui, sur le bord de la scène, peint d'une manière sublime, sur toute sa physionomie, le recueillement calme du désespoir résigné : elle ne sort de cette immobilité qu'au moment où les prêtres demandent au Dieu de l'oubli de *répandre sur elle ses pavôts* : elle lève alors des regards douloureux vers le ciel ; & au vers suivant, *qui des cœurs gémissants calment les soins pénibles*, on voit, par ses mouvements, son ame s'agiter, se troubler davantage & repousser l'espérance que lui offre la prière des prêtres. Ce contraste, exprimé avec autant d'énergie que de simplicité, est une idée profonde & vraie qui suppose dans Mlle. Saint-Huberti autant d'esprit que de sensibilité.

En recommandant aux acteurs l'expression du visage, comme la partie la plus intéressante de l'*action* théatrale, on ne sauroit trop leur recommander d'éviter les expressions outrées qui dégénèrent en convulsions ou en grimaces. L'imitation de la beauté est de l'essence des arts imitateurs, & c'est pour cela qu'on leur a donné le nom de *beaux-arts*. Leur premier objet est de plaire, & c'est en flattant les sens qu'ils doivent aller au cœur. Il est vrai que dans la nature commune, les affections violentes de l'ame ne se peignent guère sur le visage que par des mouvements convulsifs qui en altèrent d'une manière désagréable les formes & les proportions ; mais on peut supposer un beau visage où ces mêmes affections viennent se peindre sans en effacer l'impression de la beauté. Or, ce n'est pas la nature commune que l'acteur doit imiter : c'est la nature choisie. Ce précepte est propre à tous les arts. S'il y avoit plus d'instruction & de culture parmi les sujets qui se vouent en général à l'art du théatre, je leur dirois : consultez les peintres & les sculpteurs ; étudiez sur-tout les belles statues de l'antique ; voyez ce gladiateur mourant ; tout son sang s'écoule par une large blessure : étendu par terre, il se soutient encore avec effort sur une main ; mais il va succomber : l'approche de la mort est sur ses lèvres & dans ses yeux ; mais ses traits ne sont point défigurés ; un léger rapprochement des sourcils, & je ne sais quel affaissement général du ressort musculaire ont suffi à l'artiste pour exprimer cette défaillance de la nature dans un de ces hommes courageux qui craignoient moins de mourir que de paroître foibles.

Je leur dirois encore : vous avez entendu parler du *Laocoon* antique : examinez ce groupe sublime ; voyez ce vieillard déchiré par les morsures d'un énorme serpent qui l'enveloppe des replis de son corps :

corps : il fait des efforts inutiles pour se dégager ; sa tête renversée, ses traits en convulsion, sa bouche entr'ouverte qui semble faire entendre des gémissements plutôt que des cris, tous ses mouvements annoncent la plus horrible souffrance ; & cependant, dans cette situation si violente, son attitude est belle, & son visage conserve sa noblesse. Voilà les modèles qu'il faut étudier ; c'est par cette étude que l'acteur se formeroit à lui-même des principes pour apprendre à donner de l'énergie à l'*action* théatrale en conservant la grace & la beauté, même dans les situations extrêmes de la tragédie.

Les principes que nous venons d'indiquer conviennent également à l'acteur tragique du théatre françois, & à celui du théatre lyrique ; mais d'autres considérations en rendent encore l'application plus propre à celui-ci. La musique étant un langage artificiel, l'*action*, qui n'en est que l'accessoire, n'exige pas la même vérité que celle du comédien, qui parlant un langage naturel & commun à ceux qui l'écoutent, doit se rapprocher davantage de la nature dans ses mouvements, comme il en est plus près dans sa déclamation.

Nous avons dit aussi que le chant étoit un langage embelli ; & pour en conserver le charme, il faut que l'*action* qui l'accompagne, participe à cette beauté artificielle ; sans quoi, il n'y auroit plus d'accord dans l'ensemble. Il y a dans tous les arts des vérités conventionnelles ; & c'est dans la musique dramatique que les conventions sont le plus éloignées de la vérité commune : aussi l'illusion dont le mélodrame est susceptible ne tient-elle point à la vérité individuelle de chaque partie de la représentation, mais à un heureux accord de toutes les parties entr'elles.

Non-seulement la musique dispense l'acteur de mettre dans son *action* une vérité rigoureuse, mais elle ne le lui permet même pas. Il est forcé de suivre le caractère de la musique, de faire concourir le geste avec la mesure, de la prolonger ou de la précipiter suivant les mouvements du chant.

Quelquefois le compositeur a noté lui-même certains mouvements de l'acteur. Par exemple, au troisième acte d'*Alceste*, lorsque la reine se rend aux antres de la mort, elle est effrayée de l'horreur qui l'environne, elle dit :

« Dieux ! soutenez mon courage ! . . .
» Avançons... je frémis... consommons notre ouvrage ».

Les silences de ce monologue sont remplis par des notes de l'orchestre qui comptent, pour ainsi dire, les pas d'Alceste. Il est vrai que les actrices qui ont joué ce rôle se sont dispensées de suivre les intentions de la musique ; elles ont cru, sans doute, en s'affranchissant de cette gêne, mettre plus de liberté & de vérité dans leurs mouvements. Gluck avoit eu dans quelques autres endroits la même intention de noter par la musique la pantomime des acteurs ; mais les difficultés qu'il avoit rencontrées dans l'exécution, lui firent renoncer à cet effet comme à beaucoup d'autres, qu'il regardoit comme essentiels à l'illusion & à la perfection du mélodrame, mais pour lesquels il croyoit que les acteurs & le public même n'étoient pas encore assez préparés. Lorsque la musique dramatique aura fait plus de progrès, & que le systême entier en sera bien saisi par un compositeur, homme de génie, il ne faut pas douter qu'il ne mette dans toutes les parties de la représentation un ensemble & un accord subordonné à la musique, & dont il résultera des effets aussi nouveaux qu'intéressants.

Cet immortel Gluck, renversant toutes les idées qu'on s'étoit formées jusqu'à lui de l'opéra, a tout réformé, tout régénéré, tout animé du feu de son génie, poésie, musique, orchestre, *action* théatrale ; en associant la musique aux plus grands effets de tragédie, il a appris aux chanteurs à donner à leur *action* la chaleur & le mouvement qu'il avoit imprimés à la musique : les chœurs mêmes qui auparavant n'étoient que des manequins inanimés, presque toujours immobiles, devenant des personnages essentiels & intéressés à l'*action*, sont devenus des acteurs agissants & passionnés. Cet ensemble de mouvement, d'*action* & d'énergie a fait de l'opéra un spectacle tout nouveau ; mais le grand effet qui en résultoit, & l'enthousiasme même du public ont amené d'autres défauts & d'autres inconvénients. Dans les révolutions des arts comme des autres choses humaines, il est difficile que les esprits, entraînés par un mouvement violent & subit, se tiennent dans la mesure juste de la raison & du goût : on a passé d'un extrême à un autre.

L'art du chant étoit un art encore dans l'enfance à notre opéra, lorsque Gluck est venu le réformer. Cet art demande d'habiles maîtres, de bons modèles & des juges dont le goût soit exercé par des objets de comparaison ; tout cela ne peut être que l'ouvrage du tems & d'un tems plus long qu'on ne croit. Gluck a pu, en quelques années, apprendre à nos acteurs à chanter avec plus d'ame & d'expression ; mais il n'a pu, dans le même espace, leur apprendre à chanter avec l'adresse, le goût, la sûreté que peut seule donner une longue habitude de manier sa voix, dirigée par une bonne méthode qui n'est guère connue qu'en Italie. Il est arrivé qu'en donnant plus d'expression à leur chant, ils y ont sacrifié souvent la pureté & la justesse de l'intonation, l'art de lier & de fondre ensemble les sons.

Il est arrivé à-peu-près la même chose dans les progrès de l'*action* théatrale. Les acteurs ont mis dans leur jeu plus de chaleur, de mouvement, de nuances, d'énergie ; mais l'expression vraie de la physionomie ne peut être inspirée, comme nous l'avons dit, que par une sensibilité naturelle très-rare, dirigée par une étude profonde & un long exercice ; cette partie essentielle de l'*action* a donc été fort négligée ; & comme il est plus aisé d'exprimer par les mouvements des bras & du corps, que

par ceux des yeux & du visage, on a prodigué les gestes & outré tous les mouvements. On a vu qu'une *action* animée, unie à un chant passionné jetoit dans la scène une chaleur & un intérêt extraordinaire; on a cru que cette *action* ne pouvoit être trop forte, & on l'a exagérée.

On a ignoré que dans tous les arts, & sur-tout dans ceux qui sont liés à la musique, les oppositions sont la source des effets les plus piquants; qu'un mouvement continu fatigue; que son impression s'affoiblit graduellement en se prolongeant, & que les contrastes de repos sont nécessaires pour faire valoir & varier les effets du mouvement.

On a ignoré que dans l'association de deux arts pour arriver à un but, il est nécessaire que l'un des deux soit subordonné à l'autre, & modère son action pour faire ressortir celle de l'art dominant. Or, nous avons dit que dans la tragédie chantée c'étoit en général la musique qui devoit produire les effets les plus touchants, comme les plus agréables; & c'est ce que nos acteurs ont trop oublié.

En Italie, où, par un concours de circonstances que nous examinerons ailleurs, l'effet dramatique dans l'opéra sérieux, a été entièrement inconnu, & où les compositeurs, comme les spectateurs, ne recherchent que la beauté de la musique & la perfection de l'exécution, les chanteurs ne se sont point occupés de l'*action* théatrale. Dès qu'ils ont à chanter un air de quelque effet, on les voit s'avancer sur le bord du théatre, le corps droit, la tête élevée, le visage tourné constamment vers les auditeurs. Ils évitent de faire des mouvements de la tête & du corps qui détourneroient la direction de la voix, gêneroient la respiration, troubleroient la rondeur & la pureté du son, altéreroient enfin ces nuances délicates, ce fini dans les passages, cette égalité & cette justesse dans l'intonation, qui constituent la perfection du chant. Ce genre de perfection est admirable dans un concert, mais il est absurde de le chercher au théatre.

Il seroit non-seulement bien inutile, mais encore bien mal-adroit, de prendre pour sujet des opéra des *actions* intéressantes & tragiques, si l'on ne tâchoit pas de donner à la représentation toute la vérité & le mouvement que comportent les moyens d'imitation qui lui sont propres. Puisque les acteurs représentent des personnages animés de toutes les affections humaines, souvent portées à l'excès; ils doivent exprimer ces affections non-seulement par leur chant, mais encore par leur air & leurs gestes: l'effet même de la musique la plus passionnée seroit bien imparfait au théatre, s'il n'étoit pas secondé & fortifié par la vérité de l'*action*. Mais comme l'acteur ne peut pas jouer & chanter en même tems, sans que les mouvements du corps ne nuisent à la perfection du chant, c'est un grand problême à résoudre que de déterminer jusqu'à quel point & dans quelles occasions il faut sacrifier l'effet du chant à celui de l'*action*, ou l'effet de l'*action* à celui du chant.

Il n'est pas possible de réduire cette question à des principes constants & uniformes. Les modifications que le goût exige sont soumises à des considérations qui varient d'abord selon les genres divers de talent. Si la nature a donné à un acteur une voix sonore, brillante ou sensible, il doit bien se garder de forcer ses mouvements & ses gestes. Un bel organe, même dans la simple déclamation, a un charme naturel dont l'effet est plus général & plus touchant que celui d'une *action* violente. Tout le monde a entendu parler de l'organe enchanteur de Mlle. Gaussin: cette actrice si célèbre n'avoit qu'un geste & manquoit de variété, souvent même d'intelligence, dans sa déclamation comme dans son jeu; cependant dans un rôle tendre & passionné elle touchoit tous les cœurs & faisoit verser les plus douces larmes. Avec les mêmes gestes & les mêmes accents Mlle. Dumesnil n'auroit été que froide & monotone. Cet exemple trouveroit beaucoup d'applications au théatre lyrique. En chantant l'air le plus expressif, une actrice comme Mlle. Laguerre n'avoit besoin pour toucher & pour plaire que d'avoir dans ses yeux & dans ses traits l'expression vraie de son sentiment, de chanter juste & de ne faire aucun geste faux. Eût-elle eu l'esprit, l'art & le talent supérieur de Mlle. Saint-Huberti, elle auroit fait infiniment moins de plaisir, si elle avoit altéré la beauté touchante de son organe par la violence & la multiplicité des gestes. Mais on sent qu'une actrice privée de ce charme naturel de la voix, a besoin pour produire un grand effet dans la même situation, de réparer ce désavantage par le pathétique de son *action*.

Indépendamment de cette considération, tirée de la diversité des talents, il en est une autre relative au caractère & au mérite de la musique. Si un morceau qui devroit être passionné, n'a point d'expression ou n'en a pas assez, l'acteur peut y suppléer par les moyens de l'*action*. Si, au contraire, ce morceau a une expression forte & vraie, il faut observer à quoi tient cette expression. Lorsqu'elle dépend des belles formes de la mélodie & de la vérité des accents sensibles, l'acteur en détruira l'effet s'il ne modère pas ses mouvements, afin de pouvoir conserver la pureté des sons & la beauté du chant. Mais si l'expression se trouve particulièrement dans le rhythme & le mouvement de l'air, ou bien dans les parties d'accompagnement, ce genre d'expression pourra être aidé & fortifié par une *action* plus animée. Ainsi dans les deux *Iphigénies en Tauride*, que deux grands maîtres ont données à notre théatre, Pilade chante également un air pour déterminer Oreste à le laisser mourir à sa place; mais dans le bel air de M. Piccinni; *Oreste au nom de la patrie*, la mélodie est pure, élégante & soutenue, autant que l'expression en est sensible: l'acteur doit chanter de son mieux & modérer ses gestes pour être plus maître de sa voix. L'air de Gluck, ayant un rythme plus marqué, un mouvement plus vif & une mélodie plus parlante (*canto*

parlante), comporte plus d'*action* & de mouvement. Tout consiste donc à examiner, dans la combinaison de ces deux moyens, de l'*action* & du chant, quelle est la proportion de l'un & de l'autre, d'où il résultera le meilleur effet pour la situation & pour l'ensemble du drame.

Le pantomime, qui n'a pour langage que les mouvements de son visage & de son corps, est obligé, pour rendre ses intentions sensibles, de donner plus d'expression à ses regards & plus d'énergie à ses gestes. Le comédien qui exprime en beaux vers les sentiments du personnage qu'il représente, doit laisser dominer la langue du poëte, & n'a pas besoin de gestes si multipliés & si prononcés. L'acteur lyrique en a encore moins besoin que le comédien; parce que le chant est un langage plus intéressant encore que la déclamation; que le charme de la musique doit être l'ame de la représentation, & que les impressions n'en doivent jamais être effacées, ni même balancées par l'effet de la pantomime.

Il y a cependant des moments où les moyens de la musique étant insuffisants pour rendre avec assez d'énergie les éclats des passions extrêmes, l'expression du chant seroit trop foible pour l'effet dramatique, si elle n'étoit pas renforcée par les ressources de l'*action*. Ainsi dans *Iphigénie en Aulide*, lorsqu'Achille au désespoir menace Iphigénie d'aller renverser les autels des dieux, & de ne pas même ménager Agamemnon s'il s'offre à sa fureur, il n'est plus question de ménager sa voix, de filer ou de soutenir des sons; le chant ne peut avoir l'expression convenable que par le mouvement pressé du rythme, & par le concours des instruments les plus éclatants: les gestes les plus violents de l'acteur n'ont rien de trop pour peindre la colère d'Achille.

Le caractère du rôle exige aussi des nuances très-différentes dans le genre & la mesure de l'*action*. Dans ce même opéra, lorsqu'Iphigénie croyant Achille inconstant, se plaint de sa perfidie, & chante l'air: *perfide, tu m'oses trahir*, l'actrice ne doit pas mettre dans son *action* l'emportement d'une Ariane ou d'une Hermione: elle doit se conformer à l'intention de ce rôle, où Gluck, avec un goût exquis, a conservé par-tout un caractère de grace noble, mais ingénue. Qu'elle écoute l'accompagnement de l'air, elle verra qu'il y a dans l'expression des reproches d'Iphigénie plus de larmes que d'emportement. Elle doit se garder, sur-tout, de chanter le duo délicieux qui termine le premier acte avec un air de volupté & des mouvements abandonnés, tels que ceux qui peuvent convenir au duo d'Armide & de Renaud. Iphigénie est tendre; mais elle a l'innocence de son âge & la fierté de son rang. J'ai vu qu'au théâtre on négligeoit quelquefois un peu trop ces convenances.

Dans la tempête qui ouvre d'une manière si neuve & si frappante le premier acte d'*Iphigénie en Tauride*, les prêtresses de Diane arrivent en désordre sur le théâtre, effrayées & implorant la clémence des dieux. Ces prêtresses & Iphigénie elle-même ne manquent pas d'exprimer, à chaque coup de tonnerre, le saisissement qu'elles éprouvent; & à l'explosion la plus violente on voit d'ordinaire Iphigénie tomber par terre presque évanouie. Cette *action* est contraire à toute convenance. Des prêtresses ne doivent point être représentées comme des femmelettes qui ont peur du tonnerre: cette pusillanimité n'est digne ni des personnages, ni de la tragédie. Ce n'est point le tonnerre qui doit causer leur effroi, mais les malheurs que semble leur annoncer ce présage de la colère céleste, & qu'elles cherchent à détourner par leurs prières. C'est un contre-sens plus remarquable encore que de montrer la grande prêtresse, la fille d'Agamemnon, qui a déjà vu la mort de si près, beaucoup plus foible que ses compagnes, tomber de frayeur à un coup de tonnerre qui ne produit pas la même impression sur les autres. Le public ne pourroit manquer d'être choqué de ce défaut de convenance, si toute son attention n'étoit captivée par l'intérêt de la scène & du tableau.

Il est encore d'autres convenances auxquelles nos acteurs ne font guère plus d'attention. L'*action* théatrale doit être modifiée par les genres divers d'affections & de sentiments qu'on veut peindre. Le malheur qui supplie, l'inquiétude qui s'agite, la colère qui menace & qui éclate, peuvent s'exprimer par des gestes animés & multipliés: le dédain, la grandeur d'ame, le désespoir concentré demandent peu de mouvements. Voyez au second acte d'*Iphigénie en Tauride*, Oreste tombant après un violent accès de fureur dans un profond accablement qu'il prend pour du calme: dans l'air qu'il chante, sa voix peut à peine s'élever de quelques tons; on sent, par l'expression sublime de l'accompagnement, que le trouble & l'agitation sont encore au fond de son cœur; mais son corps est affaissé, & l'acteur ne doit plus avoir de bras.

J'ai vu constamment aux représentations d'*Armide*, un contre-sens qui m'a toujours choqué autant qu'étonné dans le troisième acte, lorsque la haine, invoquée par Armide, chante avec les esprits infernaux de sa suite: *Sors du sein d'Armide, amour! sors*: les actrices qui jouent le rôle de la *Haine* sont dans l'usage de s'approcher d'Armide & de mettre les mains sur elle avec un air de fureur, comme pour lui ouvrir avec violence le sein, afin d'en arracher l'amour: les démons l'entourent & la pressent en imitant la même *action*: Armide se débat au milieu d'eux; elle a beau crier: *arrête, arrête, affreuse haine*, elle a peine à se dérober à leurs efforts. Il est inconcevable qu'une *action* si absurde ait jamais pu s'établir au théâtre. Il n'y a rien de si ridicule que de vouloir faire sortir par force l'amour du sein d'une femme; & il est bien indécent que la *Haine* & son cortège, qui sont aux ordres de la magicienne, osent user d'une pareille violence contre leur souveraine. Il résulte

de cette absurdité un autre inconvénient. Les démons tout occupés de leurs bras & de leurs attitudes, négligent le chant, oublient la mesure, & mettent beaucoup de confusion dans un chœur du plus beau caractère, & qui, exécuté simplement avec goût & avec précision, feroit un effet beaucoup plus touchant que tous les gestes & toutes les grimaces des acteurs.

Il seroit aisé de multiplier les critiques & les exemples du même genre; mais ces détails ne seroient utiles qu'aux acteurs, qui ne lisent guère. Cet article ne sera lu que par les amateurs du théatre & par les gens de goût qui aiment à réfléchir sur les procédés & les effets des arts. J'en ai assez dit pour ceux qui savent développer un principe, en suivre les conséquences, & en tirer les applications: je n'en dirois jamais assez pour les autres.

Je terminerai donc cet article par une observation générale sur les qualités diverses dont la réunion est nécessaire pour constituer un bon acteur, au théatre lyrique: saisir le caractère d'un rôle; en marquer toutes les nuances & en conserver l'unité; phraser le récitatif; respirer à propos; placer les accents déclamatoires sur les mots & les syllabes indiqués par les paroles; distinguer dans une scène ce qui est *action* ou simple détail; donner aux différentes affections de l'ame la modification d'organe qui leur est propre; savoir écouter; être toujours à la scene, & conserver dans les silences cette impression de chaleur & d'intérêt qui lie dans le dialogue ce qui précède à ce qui suit; bien placer & varier les gestes sans les forcer ni les prodiguer; mettre enfin de l'harmonie dans tous les mouvements du corps, du visage & de la voix; joindre à cela la sûreté des intonations, le sentiment imperturbable de la mesure & le tact des nuances fines dont le chant est susceptible; voilà ce que cet art exige pour atteindre à la perfection. Faut-il s'étonner que dans la classe des sujets qui se destinent au théatre, avec le peu d'instruction & de goût pour l'étude qu'ils ont pour la plupart, il y en ait si peu qui s'élèvent au-dessus de la médiocrité! (*M. Suard.*)

ADAGIO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un air désigne le second, du lent au vîte, des cinq principaux degrés de mouvement distingués dans la musique italienne. (Voyez *Mouvement.*) *Adagio* est un adverbe italien qui signifie *à l'aise*, *posément*, & c'est aussi de cette manière qu'il faut battre la mesure des airs auxquels il s'applique.

Le mot *adagio* se prend quelquefois substantivement, & s'applique par métaphore aux morceaux de musique dont il détermine le mouvement: il en est de même des autres mots semblables. Ainsi, l'on dira: un *adagio* de Tartini, un *andante* de S. Martino, un *allegro* de Locatelli, &c. (*J. J. Rousseau.*)

* L'*adagio* convient à une expression calme, langoureuse, triste & douloureuse. Comme ses sons ont plus de lenteur, & sont par-là plus distincts, le travail en doit être moins compliqué que celui des pièces d'un mouvement plus animé. Les passions dont le langage est lent & réfléchi, ne sont pas les moins propres à émouvoir. Ainsi le compositeur doit s'attacher dans l'*adagio* à toucher le cœur, non à flatter seulement l'oreille. Les combinaisons recherchées y seroient déplacées; partout où l'on veut aller au cœur, l'art doit se cacher avec soin. Quant à l'harmonie, elle demande beaucoup de clarté & de correction; car les fautes y seroient plus aisément remarquées. Au reste, on doit éviter sur-tout la longueur qui, dans ces sortes de pièces, fatiguent bientôt l'auditeur. Les plus grands maîtres se méprennent quelquefois à cet égard, & ne pensent pas qu'une seule mesure de trop dans les pièces de ce genre, peut détruire tout l'effet de la pièce entière. La monotonie & la tristesse sont le défaut ordinaire des *adagios*.

L'*adagio* demande une exécution plus parfaite; non-seulement parce que, dans un mouvement lent, les plus petites fautes deviennent sensibles; mais aussi parce que n'ayant pas l'éclat des pièces plus riches & plus animées, l'effet en deviendroit bientôt languissant, s'il n'étoit soutenu par une expression sensible & touchante, par un chant élégant & naturel, & par une harmonie pure & simple. Si dans l'exécution d'un *adagio*, le chanteur ou l'exécutant ne se pénètre pas de l'expression moëlleuse & tendre que ce genre exige, & ne fait pas la rendre avec goût, il n'obtiendra aucun effet. C'est là le talent le plus rare, & les plus habiles virtuoses échouent souvent dans l'exécution de l'*adagio*. (*Traduit du dictionnaire des beaux arts de* M. SULZER.)

ADONIDIE, (*musique des anciens.*) C'étoit le nom que les grecs donnoient à une chanson consacrée à la mémoire d'Adonis.

ADONIE, (*musique ancienne.*) Air que les lacédémoniens jouoient sur des flûtes appellées *embatériennes*, quand ils alloient au combat. Voyez *Embatérienne.*

AEVIA, (*musique d'église.*) Mot qu'on a formé des voyelles du mot *alleluia*, comme *evovae* de *sæculorum amen.*

AFFETTUOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot écrit à la tête d'un air, indique un mouvement moyen entre l'*andante*, & l'*adagio*, & dans le caractère du chant une expression affectueuse & douce. (*J. J. Rousseau.*)

* Ce mot n'a en effet aucun rapport direct avec le mouvement d'un morceau. Cependant comme il signifie *affectueusement*, *avec tendresse*, & que cette expression exclud la rapidité, on l'écrit quelquefois sans autre indication de mouvement. (*M. Framery.*)

AGENT. Terme fort employé par les anciens Contrapuntistes, & dont on ne se sert plus dans la langue de l'harmonie. Lorsque dans un morceau

l'harmonie de deux notes formant une conſonance ; l'une ſe mouvoit pour faire diſſonance avec l'autre qui reſtoit immobile, celle qui ſe mouvoit s'appelloit l'*agent*, & celle qui reſtoit s'appelloit le *patient*. Voyez *Martini*, *ſtoria della muſica*, t. 1, page 217 ; *Eximeno*, *regole della muſica*, page 186, &c. Il y avoit des règles qui fixoient la marche de ces notes pour la réſolution des diſſonances ; mais aujourd'hui que l'harmonie a pris un eſſor plus libre & plus varié, on a ſecoué le joug de ces règles pédanteſques de la ſcholaſtique muſicale. (*M. Suard.*)

AGITATO, *adjectif pris adverbialement.* Ce mot, écrit au commencement d'un air, ou au-deſſus d'une partie de l'air, n'indique pas proprement une nuance particulière de vîteſſe à donner au mouvement ; mais un caractère d'expreſſion qui rende le ſentiment vague du trouble & de l'agitation. Cet effet ſe compoſe tout à la fois d'un mouvement plus preſſé ſur certaine partie du rythme muſical, & d'un accent plus marqué ſur certaine note, ou d'une manière particulière de la frapper. Il n'eſt pas douteux qu'on ne pût parvenir à noter avec préciſion ces différentes intentions du compoſiteur, ſi l'on s'occupoit à étendre & à perfectionner le langage de la muſique qui eſt encore ſi inexact, ſi pauvre, & ſouvent ſi barbare. Mais pour donner à la nomenclature & à la notation muſicales, la préciſion dont je les crois ſuſceptibles, il faudroit joindre à la pratique conſommée de l'art, un goût exquis & un eſprit très-philoſophique. Malheureuſement les muſiciens n'ont guère le tems de s'inſtruire, & les philoſophes qui étudient la muſique ſont rares. (*M. Suard.*)

AGOGÉ. Conduite. Une des ſubdiviſions de l'ancienne Mélopée, laquelle donne les règles de la marche du chant par degrés alternativement conjoints ou disjoints, ſoit en montant, ſoit en deſcendant. Voyez *Mélopée.*

Martianus Cappella donne, après Ariſtide Quintilien, au mot *agogé*, un autre ſens que j'expoſe au mot *Tirade.* (*J. J. Rouſſeau.*)

AGOGÉ. Ce mot a dans la muſique grecque les deux ſens qu'à, dans la muſique françoiſe, le mot *mouvement*, qui, tantôt ſignifie *la marche ou le progrès des ſons du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave ;* tantôt *le degré de vîteſſe ou de lenteur que donne à la meſure le caractère de la pièce qu'on exécute.* (Voyez *Mouvement.*) C'eſt dans la première de ces deux acceptions que Rouſſeau a pris le mot *agogé* dans l'article ci-deſſus, & que je vais en parler moi-même dans le numéro ſuivant.

I. Euclide, Ed. de Meibom, pag. 22, & Manuel de Brienne, liv. 3, ſect. 10, diviſent la chreſe (voyez *Chreſe*) en quatre parties qu'il nomme *agogé*, *plocé*, *perteia*, *toné*. (Voyez ces termes.) Ariſtide Quintilien ne fait mention que des trois premiers. (Edit. de Meibom, page 29.) Il diviſe enſuite l'*agogé* (la marche de l'harmonie) en trois eſpèces ; la directe, la rétrograde, & la tortueuſe. (*Eutheia*, *anacamptouſa*, *périphérès.*) « On peut moduler, dit-il, page 19, dans les trois genres, tant par *agogé* que par *plocé*. La première manière a lieu lorſque la modulation marche par intervalles conjoints ; la ſeconde, par intervalles disjoints. En outre la mélodie (la modulation) eſt tantôt appellée directe (*euthia*), tantôt rétrograde (*anacamptouſa*), tantôt tortueuſe (*périphérès*) : directe, lorſqu'elle procède du grave à l'aigu : rétrograde, lorſqu'elle affecte le mouvement contraire : tortueuſe, lorſqu'elle varie ſa marche ». (Voyez auſſi Ariſtoxène, p. 29.)

Exemple des différentes eſpèces d'*agogé* :

ſi|ut ré|mi || mi ré|ut ſi || la|ſi *b* ut|ré ré|ut ſi *b* la

Directe.　Rétrograde.　Tortueuſe.

« On auroit beaucoup à faire, dit Rouſſeau, art. *Tirade*, aujourd'hui que la muſique eſt ſi travaillée, ſi l'on vouloit donner des noms à tous ſes différents paſſages ». Mais il faut obſerver 1°. que toutes les parties de la ſymphonie grecque, marchant par mouvements ſemblables, tous les mouvements ſemblables, dont parle Ariſtide Quintilien doivent être regardés comme fondamentaux. Il en eſt donc de la diſtinction de ces mouvements dans la muſique grecque, comme de la diſtinction des cadences dans les ſyſtêmes de Rameau ou de Tartini. 2°. Le ſyſtême diatonique grec étant tétracordal, la mélodie ne pouvoit parcourir chez eux plus de quatre ſons ſans changer de mode. En outre chaque tétracorde pouvant être exécuté dans les trois genres, & ne pouvant l'être que par un changement de tenſion dans les cordes, qu'ils appelloient *mobiles*, *ce qui*, dit Rouſſeau lui-même (art. *Genre*), *ne paroît pas trop facile à pratiquer ;* il s'enſuit que tout paſſage d'un tétracorde à un autre n'étoit pas indifféremment permis ; comme Ariſtoxène s'eſt attaché à le prouver dans ſon deuxième livre, page 42.

Je me propoſe de montrer ailleurs que le chant des grecs étant fondamental, toute marche lui étoit permiſe ; mais j'ai levé la contradiction apparente de ces deux propoſitions par cette modification : *toute marche qui produit un chant agréable.* Or, un chant ne peut être tel que lorſque la relation des modes eſt obſervée, & que l'exécution en eſt facile. D'ailleurs, dans cet article, il s'agiſſoit des mouvements de la baſſe-fondamentale dans un ſeul mode. Ce que j'ai dit du chant fondamental des grecs par oppoſition à la baſſe-fondamentale des modernes, doit donc être entendu du chant des grecs dans un ſeul mode, ou, ce qui revient au même, dans un ſeul tétracorde.

Du paſſage d'Ariſtide Quintilien qu'on vient de lire, il s'enſuit, à ce qu'il me ſemble, que les mots *euthela*, *anacamptouſa* & *périphérès* ne ſont point des termes de la muſique grecque, mais de ſimples épithètes des termes *agogé* & *melodia ;* dont il étoit conſéquemment inutile de faire des articles ſéparés. L'hiſtoire & la ſcience de la muſique grecque ne

présentent déjà que trop de détails minutieux, sans qu'il soit besoin de faire un dictionnaire de musique d'adjectifs qu'on auroit pu se contenter de traduire en françois.

II. Aristoxène, page 34; Aristide Quintilien, p. 32 & 42; & Martianus-Capella, l'abréviateur de ce dernier, page 190, parlent d'un autre mouvement (*agogé*), qu'ils appellent rhythmique. Aristide Quintilien, page 42, le définit ainsi: « le » mouvement (*agogé*) rhythmique, consiste dans » la vîtesse ou la lenteur des tems. Ainsi l'on change » de mouvement, lorsque, sans altérer le rapport » du frappé au levé, on augmente ou l'on di» minue la durée des tems. Le mouvement rhyth» mique ne produit jamais un plus grand effet, » que lorsque l'on a soin de séparer le levé du » frappé par quelqu'intervalle ».

Tel est le second sens du mot *agogé*, pour lequel Rousseau renvoie à l'art. *Tirade.* Mais dans les articles *Tirade* & *Agogé*, il a traité du mot *agogé* dans le premier sens que j'ai exposé, & n'a rien dit du second. Ce qui fait une double inexactitude, omission & double-emploi. J'en ai fait remarquer beaucoup de semblables dans son dictionnaire, sur-tout relativement à la musique grecque, dont il paroît avoir lu les auteurs avec beaucoup de précipitation. (*M. l'abbé Feytou.*)

AGRÉMENTS DU CHANT. On appelle ainsi dans la musique françoise certains tours de gosier & autres ornements affectés aux notes qui sont dans telle ou telle position, selon les règles prescrites par le goût du chant. Voyez *Goût du Chant.*

Les principaux de ces *agréments* sont: l'*Accent*, le *Coulé*, le *Flatté*, le *Martellement*, la *Cadence pleine*, la *Cadence brisée*, & le *Port de Voix*. Voyez ces articles chacun en son lieu; & aux planches, le n°. 19.

* Comme la musique françoise telle que l'entendoit Rousseau n'existe plus aujourd'hui, la manière de chanter a dû nécessairement changer avec elle; mais il s'en faut de beaucoup que nos chanteurs aient fait dans le nouveau style des progrès aussi rapides que nos instrumentistes & nos compositeurs. Les italiens ont servi de modèles aux uns comme aux autres; mais ce qu'il y a d'assez étrange, c'est que les chanteurs (au moins le plus grand nombre) soient les seuls qui aient imité sans goût & sans discernement. On entend tous les jours des basses-tailles essayer des tours de gosier qui ne conviennent qu'à des dessus. On en voit d'autres défigurer le récitatif par une foule d'*agréments* qui devroient être réservés aux airs, &c. Le plus grand vice du chant françois est dans la manière de porter la voix & de s'en rendre maître. Si l'on en excepte un fort petit nombre, cet art semble parfaitement ignoré.

L'*accent* se fait encore aujourd'hui, mais il se marque par une petite note, ainsi que le *Coulé*; le *Flatté*, le *Martellement*, la *Cadence brisée* & le *Port de voix* n'existent plus; au moins ce dernier qui a changé sa dénomination françoise en une dénomination italienne, *portamento di voce*, se fait d'une autre manière: au lieu de préparer une note par la note d'au-dessous, on la prépare de la quinte ou de l'octave. Il faut que ce passage soit fait avec beaucoup de douceur & d'adresse, sans quoi il inspire plus de dégoût que de plaisir. Il déplaît encore quand on le répète trop souvent comme plusieurs de nos chanteurs françois. Il ne doit pas être admis dans le récitatif. On fait aussi la *cadence pleine*, mais elle a pris le nom de *trille*, proposé par Rousseau d'après le mot italien *trillo* qui lui convient beaucoup mieux. (Voyez *Trille.*) Cet *agrément* qui est fort brillant quand il est exécuté par une voix juste, douce & légère, est sur-tout bien placé dans les tenues. On ne le fait plus comme autrefois à la fin de chaque phrase, ce qui lui avoit fait donner le nom de *cadence*. Peut-être les voix françoises négligent-elles un peu trop de s'y exercer.

Les *agréments* modernes substitués aux anciens sont particulièrement l'*appoggiatura*, du verbe italien *appoggiare*, appuyer. Il se fait en *appuyant* la voix sur la note qui précède, en dessus ou en dessous, celle de l'harmonie. L'*appoggiatura* diffère de l'*accent* en ce que la petite note qui exprime celui-ci n'a qu'une durée très-courte & à peine sentie. Dans l'*appoggiatura*, au contraire, la petite note doit avoir la durée de la moitié de la note qui la suit.

Il y a encore un autre *agrément* auquel nous ne connoissons point de nom, à moins qu'on ne lui laisse celui de *point d'orgue à la savoyarde* que lui donnent quelques chanteurs par dérision. Il est fort difficile à définir & même à écrire; aussi est-il le seul des *agréments* qu'on n'écrive pas aujourd'hui. C'est un coup de gosier extrêmement rapide que nous ayons tâché de figurer ainsi.

Ces quatre notes doivent être faites d'un seul jet, sans paroître rien prendre sur la valeur des deux notes réelles. On conçoit qu'il exige une voix très-souple & très-légère; ce qui n'empêche pas qu'en France il ne soit tenté par toutes sortes de voix. (*M. Framery.*)

* On ne sait pas pourquoi Rousseau borne à la musique françoise l'usage des *agréments du chant*. Le mot & la chose sont communs à la musique de toutes les nations; & lui-même, à l'article *Tremblement*, l'appelle un *agrément du chant*.

Ces *agréments* ne sont autre chose que des sons ou petits groupes de sons ajoutés par le chanteur

à ceux qui sont notés ; soit pour faciliter les intonations, soit pour lier les sons, soit pour faire briller la voix, soit pour donner au chant plus de variété, d'effet ou d'expression.

On vient de voir les noms que les musiciens françois ont donnés à ces *agréments* divers ; on peut joindre à cette nomenclature celle des italiens que nous avons été obligés d'adopter en transportant dans notre musique les ornements du chant exprimés par les noms d'*appoggiatures*, *acciacatures*, *trilles*, *mordants*, &c. Voyez *ces mots.*

Les *agréments du chant* ont été le produit naturel des progrès successifs de la musique. Dans les premiers essais de l'art le chant devoit être excessivement simple, & procéder par notes longues sur un mouvement lent. L'exercice ayant donné plus de souplesse & de facilité à la voix des chanteurs, ceux qui en ont eu davantage ont imaginé, comme par instinct, de diviser les longues notes en plusieurs petites sur lesquelles ils faisoient entendre rapidement les sons voisins du son noté en retombant sur celui-ci. Voilà pourquoi ces premiers *agréments* furent appellés par les italiens *diminuzioni*. Ces libertés ne faisant que donner plus de mouvement & de brillant à la mélodie, sans en altérer la marche & le rythme, ne pouvoient manquer de plaire ; & le premier usage en fit bientôt hasarder d'autres de différents genres. On ne peut se dissimuler que ces *agréments* divers ne mettent dans un chant des nuances très-distinctes dont l'effet ne doit pas être indifférent, sur-tout dans toute musique qui aura un caractère ou une expression déterminée.

Il y a tel chant dont le caractère même tient à l'exécution franche & simple des intonations telles qu'elles sont écrites. Toute note interposée pour en adoucir ou lier les sons, en affoibliroit l'effet en donnant une nuance de mollesse & d'incertitude à ce qui doit être articulé avec fermeté. Nous ne concevons pas pourquoi le compositeur ne prendroit pas le soin d'écrire lui-même les petites notes qui peuvent servir à l'expression des paroles, ou à la grace du chant. Si elles sont nécessaires, il ne faut pas laisser au chanteur la liberté de les exécuter ou de les négliger : il faut lui permettre encore moins de dénaturer ou d'altérer le véritable caractère d'un air par des ornements inutiles. Ce n'est que dans les airs de bravoure, destinés uniquement à faire briller la voix, qu'on peut abandonner à son goût, les passages & les embellissements qu'il lui plaira d'ajouter à la mélodie écrite. Un grand nombre de chanteurs ne font certains *agréments* que pour leur commodité, & parce qu'il est plus difficile dans certaines intonations de tomber avec justesse & avec fermeté sur la note, que d'y arriver par des notes intermédiaires qui conduisent la voix.

Pourquoi le compositeur n'indiqueroit-il pas par des notes ou par des signes convenus, tous les sons que doit articuler la voix pour bien rendre toute son idée ; comme il indique les notes qui doivent être liées ou détachées, renflées ou diminuées, &c.

Tout ce que nous avons dit sur le chant s'applique également aux instruments.

Il paroît que les anciens ont connu aussi ce que nous appellons *agréments du chant*, & que c'est ce que les grecs appelloient *melismata*, & les latins *melismi*. Cicéron nous paroît aussi les désigner clairement dans ce passage difficile à traduire : (*de oratore lib. ult.*) *Quanto meliores sunt & delicatiores in cantu flexiones & falsæ voculæ, quam certæ & severæ !* (*M. Suard.*)

Agréments du chant. La résonnance du corps sonore se prête à l'explication de tous les phénomènes harmoniques : Rameau a bien senti cette vérité. « Ne croyons pas, dit-il, que le principe de la » basse fondamentale se borne à ce que nous en » avons déjà tiré ; il s'étend jusques sur le goût... ». *Générat. harmon.*, *pag.* 226. Mais sa théorie n'étoit pas assez clairement établie dans son esprit, pour en faire l'application à tous les détails de l'exécution. Je prouverai (art. *Basse-fondamentale*) que le mouvement d'octave doit être nécessairement compris au nombre des mouvements fondamentaux ; & que le plus parfait & le plus énergique de tous les actes fondamentaux de cadence est celui d'octave en montant. Or, sans le mouvement, je le demande à Rameau & à tous ses commentateurs, comment expliquer tous les *agréments du chant* françois, & une infinité de tournures propres à en bannir la monotonie ?

Si l'on demande à Rameau pourquoi, dans le mode d'*ut*, nous montons naturellement du *si* à l'*ut ?* Il répond (*Démonst. du principe de l'harm.* p. 37) : « le *demi ton majeur*, produit de toute » marche fondamentale par quinte, à tant d'empire » sur l'oreille, qu'on n'entend pas plutôt le pre- » mier des deux sons qui le forment en montant, » comme *tierce majeure* de la quinte 27 du géné- » rateur 9, c'est-à-dire, comme tierce de la domi- » nante *sol*, & qui s'appelle *si*, qu'on entonne de » soi-même le deuxième son, ou du moins qu'on » le desire ; ce deuxième son étant justement le gé- » nérateur, ou son octave *ut* ; aussi donne-t-on à » ce premier son du demi-ton majeur en montant, » le titre de note sensible en pareil cas ». Cette solution est satisfaisante au premier coup-d'œil. Mais quand on réfléchit que le *si*, qui précède l'*ut*, peut tout aussi bien faire partie de l'accord de septième *ut mi sol si*, que de l'accord sensible *sol si ré* ou *sol si ré fa* ; alors l'explication de Rameau porte à faux, & son systême n'en fournit point d'autre qu'on puisse lui substituer. Ce n'est encore là qu'une partie de la difficulté. Dans le cas de cette succession des notes *si ut*, la cadence pleine, que Rousseau appelle *trille* se forme sur le tems foible, c'est-à-dire, pendant le tems de la résonnance du *si*. Or, l'accord sensible ne comporte point l'*ut* qui forme ce trille avec le *si*. Cette cadence n'appartient donc

point à l'accord sensible. Or, cette cadence annonce assez ordinairement un repos parfait dans l'harmonie. Tout repos parfait n'est donc pas produit par le mouvement fondamental de quinte? Non, sans doute. Cette terminaison *ut mi sol si*, *ut mi sol ut*, ne produit-elle pas également un repos parfait?

Or, c'est précisément cette succession *ut mi sol si*, *ut mi sol ut* qui produit la cadence pleine; car le premier harmonique que fait résonner un son quelconque, c'est son octave. L'accord *ut mi sol si* équivaut donc, à cause de la résonnance spontanée de l'octave d'*ut*, à l'accord *ut mi sol si ut*. En bonne harmonie, tout son d'un accord progressif (voyez *Progressif*) doit se sauver sur le son le plus proche de l'accord suivant. Donc le *si* & l'*ut* qui le suit dans l'accord *ut mi sol si ut* doivent se sauver tous les deux sur l'*ut* adjacent de l'accord *ut mi sol ut*. Or, les deux sons de la seconde mineure *si ut* entendus ensemble seroient insupportables: on les fait entendre successivement & à plusieurs reprises.

Delà, dira-t-on, il s'ensuivroit qu'on ne devroit jamais battre de trille sur le *si* de l'accord *sol si ré fa*; puisque cet accord ne contient point d'*ut* avec lequel le *si* puisse former ce trille. Le terme *jamais* est trop général. Il y a des cas où cela est permis: d'autres où l'on ne pourroit le pratiquer sans licence. Dans l'accord de septième superflue, *ut sol si ré fa*, ce n'est plus *sol* qui est la fondamentale, c'est *ut*. Par conséquent *sol si ré fa* n'est plus l'accord parfait majeur de *sol*; mais un démembrement de la succession *sol la si ut ré*, dans laquelle l'*ut* se trouve à côté du *si*. Donc le trille est permis sur le *si* dans l'accord de septième superflue.

Est-il nécessaire de s'astreindre à cette manière rigoureuse qui subordonne le plus petit *agrément* aux loix de l'harmonie? L'art gagneroit il beaucoup à cette contrainte?

Pythagore voulant rappeller la musique à sa primitive destination, je veux dire à la louange de la divinité & à la perfection des mœurs, l'avoit soumise aux loix rigoureuses du calcul. C'étoit le seul moyen de déterminer, avec quelque précision, l'effet que devoit produire telle ou telle mélodie. (Voyez *Passim*, les livres II & III d'Aristide Quintilien.) Aujourd'hui que la musique a renoncé à l'auguste privilège de chanter les dieux & d'instruire les hommes, tant de rigueur seroit en pure perte.

A l'égard de la seconde question: savoir, si l'art gagneroit beaucoup à l'observation rigoureuse des règles; il faudroit, pour la résoudre, connoître la différence de la théorie des modernes à celle de la nature. Il est hors de doute que l'avantage de la musique régulière sera proportionnel au rapprochement de ces deux théories. Revenons aux *agréments du chant*.

On sent assez, sans qu'il soit besoin de le démontrer en forme, que ce que j'ai dit du trille est également applicable à la cadence pleine & à la cadence brisée, sur quelque corde du ton qu'elles se pratiquent. En effet, j'ai supposé ci-dessus que le trille se faisoit avec la sensible & l'octave de la tonique; mais on peut le faire avec la seconde & la tierce, la quarte & la quinte, &c. Faisons, par exemple, succéder à l'accord de seconde & tierce, l'accord de la tonique. En *ut*: *ut ré mi sol*, *ut mi sol*; le *ré* & le *mi* du premier accord doivent se sauver sur le *mi* adjacent. Pour éviter la dureté de la seconde *ré mi*, faites-les entendre alternativement & rapidement, vous aurez un trille. Il en seroit de même de toute autre succession dans laquelle la dissonance formeroit une seconde sur ou sous une consonance, si ces deux sons doivent se résoudre sur l'unisson de la consonance.

Ce qu'on appelle *cadence* en mélodie est donc un véritable phénomène harmonique subordonné aux règles de la résolution des sons.

Le plain-chant a une espèce d'*agrément* qui revient, en quelque sorte, à la cadence pleine ou brisée; on l'appelle *périélèse*. (Voyez *Périélèse*.) Je ne parle ici que de la première espèce, qui consiste à séparer la pénultième & la dernière note de l'intonation par trois autres notes, l'une au-dessus, & les deux autres au-dessous de cette dernière. Exemple, au lieu du chant *mi fa mi*, on impose, c'est-à-dire, on entonne de cette manière: *mi fa fa ré ré mi*. Quel est le principe de cet *agrément*? La résolution des notes *fa* & *ré* de l'accord *sol si ré fa* sur le *mi* de l'accord *sol ut mi*.

Delà il s'ensuit que l'espèce de périélèse qu'on nomme *circonvolution* (voyez *Circonvolution*) ne doit avoir lieu que dans les cas où les deux notes intercalées doivent se résoudre sur la dernière. C'est le cas de la diapton ou de la duplication. Il est donc nécessaire de connoître le ton de la pièce, pour éviter les contre-sens dans l'usage des périélèses. Voyez *Neume* & *Périélèse*.

C'est le sentiment de l'harmonie qui a fait imaginer toutes les espèces d'*agréments* employées dans le chant moderne, comme l'accent, le coulé, le martellement &c. Pour en découvrir le principe, il faut prolonger la durée de la note de goût & chercher son harmonie. Cette recherche ne sera pas aussi inutile qu'elle le paroît au premier coup-d'œil. Elle fera connoître au compositeur quels sont les *agréments* qui doivent répondre dans les autres parties à ceux d'une partie quelconque. Car, quoique les notes de passage ne soient point censées faire parties de l'harmonie; cependant lorsqu'elles ont une certaine durée, si on les astreint à-peu-près aux loix de la succession harmonique, l'harmonie en deviendra plus pure & le sens plus clair. (*M. l'Abbé Feytou.*)

AIGU, *adj.* Se dit d'un son perçant ou élevé par rapport à quelque autre son. Voyez *Son*.

En ce sens, le mot *aigu* est opposé au mot *grave*. Plus les vibrations du corps sonore sont fréquentes, plus le son est *aigu*.

Les

Les sons considérés sous les rapports d'*aigus* & de *graves* sont le sujet de l'harmonie. Voyez *Harmonie*, *accord*. (*J. J. Rousseau.*)

* Rousseau ne considère, dans l'article qu'on vient de lire, la qualité d'*aigu* dans les sons, que dans le rapport d'opposition avec le *grave* : il est plus important de la considérer en elle-même.

Il y a dans les sons *aigus* une propriété constante, tenant à l'action physique qu'ils exercent sur nos organes, & dont il résulte des effets très-distincts dans l'emploi qu'on en fait en musique.

Tout le monde sait que les sons *aigus* font sur l'oreille une impression plus vive & plus pénétrante que les sons graves; & cette impression peut aller jusqu'à blesser l'organe. Les malades, les personnes affligées d'affections nerveuses, les enfants ne peuvent d'ordinaire supporter sans douleur des sons trop aigus. J'ai vu, dit un auteur anglois, un enfant crier & pleurer en entendant le son d'une trompette, & s'endormir un instant après aux sons de la flûte.

Cette qualité du son est donc un grand moyen dont le compositeur se sert pour donner à la musique le caractère & l'expression dont il a besoin.

La voix s'élève naturellement dans toutes les affections de l'ame, dont les mouvements sont vifs & prompts, comme la douleur, la colère, la joie, &c. le compositeur doit donc observer ce procédé de la nature, non-seulement dans le chant d'expression, & sur-tout dans le récitatif qui tient le plus près à la déclamation, mais encore dans la musique propre aux instruments, lorsqu'il veut y donner un caractère analogue aux mêmes effets. Ainsi les sons *aigus* doivent dominer dans un air de danse propre à un divertissement populaire. Ainsi les sons du flageolet, de la trompette, &c. seront plus propres aux expressions guerrières, &c. Voyez *Expression*.

Les anciens, qui avoient observé si soigneusement la nature diverse des sons, savoient en tirer des effets bien marqués. « Non-seulement, dit » l'abbé du Bos, on changeoit de flûtes lorsque » les chœurs venoient à chanter, mais on en changeoit encore dans les récits. Donat nous apprend » qu'on se servoit de l'espèce de flûtes que les » anciens appelloient *tibiæ dextræ*, & dont le ton » étoit très-bas, pour accompagner les endroits sé» rieux de la comédie. On se servoit de deux espèces » de flûtes que les anciens appelloient flûtes gau» ches & flûtes tyriennes ou *serranæ*, pour accom» pagner les endroits de plaisanterie. Ces endroits » se prononçent naturellement d'un ton de voix » plus élevé que les endroits sérieux. Aussi le ton » de ces flûtes étoit-il plus aigu que le ton des » flûtes droites. Dans les scènes mêlées de traits » sérieux & de boufoneries, on employoit alter» nativement toutes ces espèces de flûtes ».

Plutarque, dans son dialogue sur la musique, dit que l'*harmonie mixolydienne a quelque chose de pathètique*; *qui la rend propre aux tragédies*. Burette observe que ce « mode étoit d'un demi-ton plus » haut que le lydien; & comme celui-ci étoit em» ployé avec succès dans les plaintes & les lamen» tations, à cause de ses sons aigus, le mixoly» dien, dont les sons l'étoient davantage, étoit » d'autant plus propre à exprimer la pitié. *Mém. de* » *l'académie des inscriptions*, in-4°., t. 13, p. 234.

La nature du son *aigu* tient non-seulement à la force avec laquelle l'air vibré agit sur l'organe, mais encore à la réitération de ses vibrations.

On sait qu'une corde qui donne l'octave au-dessus du son d'une autre corde, fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait une. Il en résulte que les fibres sensibles de l'oreille non-seulement en reçoivent une impression plus vive, mais doivent conserver cette impression plus long-tems. (*M. Suard.*)

AIGUES, *adj. pl. pris subst.* (*musiq. des anc.*) Quelques auteurs entendent par-là les cordes du tétracorde hyperboleon, qu'ils appellent tétracorde des *aigues*, nommant les cordes qui sont encore plus hautes, *suraigues*.

AJOUTÉE, ou *Acquise* ou *Surnuméraire*, *adj. pris subst.* C'étoit dans la musique grecque la corde ou le son qu'ils appelloient *Proslambanomenos*. Voyez ce mot.

Sixe-ajoutée est une sixte qu'on ajoute à l'accord parfait, & de laquelle cet accord ainsi augmenté prend le nom.

Voyez au mot *Accord* ce que nous avons dit de cette *sixte*, qui n'est reconnue comme accord fondamental que par Rameau & les partisans de son systême. M. l'abbé Feytou la regarde aussi comme un accord fondamental; mais il faut observer que dans son systême, c'est plutôt un accord parfait, ou, si l'on veut, un accord de septième, qu'une véritable *sixte*. (*M. Framery.*)

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une chanson, ou d'une petite pièce de poésie propre à être chantée, & par extension l'on appelle *air* la chanson même.

Dans les opéra l'on donne le nom d'*airs* à tous les chants mesurés, pour les distinguer du récitatif, & généralement on appelle *air* tout morceau complet de musique vocale ou instrumentale formant un chant, soit que ce morceau fasse lui seul une pièce entière, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter séparément.

Si le sujet ou le chant est partagé en deux parties, l'*air* s'appelle *duo*; si en trois, *trio*, &c.

Saumaise croit que ce mot vient du latin *æra*; & Burette est de son sentiment, quoique Ménage le combatte dans ses étymologies de la langue françoise.

Les romains avoient leurs signes pour le rythme ainsi que les grecs avoient les leurs; & ces signes, tirés aussi de leurs caractères, se nommoient non-seulement *numerus*, mais encore *æra*, c'est-à-dire,

nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'eſt en ce ſens que le mot *æra* ſe trouve employé dans ce vers de Lucile :

Hæc eſt ratio ? perverſa æra ! ſumma ſubducta improbè !

Et Sextus Rufus s'en eſt ſervi de même.

Or, quoique ce mot ne ſe prit originairement que pour le nombre ou la meſure du chant, dans la ſuite on en fit le même uſage qu'on avoit fait du mot *numerus*, & l'on ſe ſervit du mot *æra* pour déſigner le chant même ; d'où eſt venu, ſelon les deux auteurs cités, le mot françois *air*, & l'italien *aria* pris dans le même ſens.

Les grecs avoient pluſieurs ſortes d'*airs* qu'ils appelloient nomes ou chanſons. (Voyez *Chanſon.*) Les nomes avoient chacun leur caractère & leur uſage, & pluſieurs étoient propres à quelque inſtrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui *pièces* ou *ſonates.*

La muſique moderne a diverſes eſpèces d'*airs* qui conviennent chacune à quelque eſpèce de danſe dont ces *airs* portent le nom. Voyez *Menuet*, *Gavotte*, *Muſette*, *paſſepied.*

Les *airs* de nos opéra ſont, pour ainſi dire, la toile ou le fond ſur quoi ſe peignent les tableaux de la muſique imitative ; la mélodie eſt le deſſein, l'harmonie eſt le coloris ; tous les objets pittoreſques de la belle nature, tous les ſentiments réfléchis du cœur humain ſont les modèles que l'artiſte imite ; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, ſont la fin de ces imitations. (Voyez *Imitation.*) Un *air* ſavant & agréable, un *air* trouvé par le génie & compoſé par le goût, eſt le chef-d'œuvre de la muſique ; c'eſt-là que ſe développe une belle voix, que brille une belle ſymphonie ; c'eſt-là que la paſſion vient inſenſiblement émouvoir l'ame par le ſens. Après un bel *air*, on eſt ſatisfait, l'oreille ne deſire plus rien ; il reſte dans l'imagination, on l'emporte avec ſoi, on le répète à volonté ; ſans pouvoir en rendre une ſeule note on l'exécute dans ſon cerveau tel qu'on l'entendit au ſpectacle ; on voit la ſcène, l'acteur, le théatre ; on entend l'accompagnement, l'applaudiſſement. Le véritable amateur ne perd jamais les beaux *airs* qu'il entendit en ſa vie ; il fait recommencer l'opéra quand il veut.

Les paroles des *airs* ne vont point toujours de ſuite, ne ſe débitent point comme celles du récitatif ; quoiqu'aſſez courtes pour l'ordinaire, elles ſe coupent, ſe répètent, ſe tranſpoſent au gré du compoſiteur : elles ne font pas une narration qui paſſe ; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir ſous divers points de vue, ou un ſentiment dans lequel le cœur ſe complaît, duquel il ne peut, pour ainſi dire, ſe détacher, & les différentes phraſes de l'*air* ne ſont qu'autant de manières d'enviſager la même image. Voilà pourquoi le ſujet doit être un. C'eſt par ces répétitions bien entendues, c'eſt par ces coups redoublés qu'une expreſſion qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous tranſporte hors de vous, & c'eſt encore par le même principe que les roulades, qui, dans les *airs* pathétiques paroiſſent ſi déplacées, ne le ſont pourtant pas toujours : le cœur preſſé d'un ſentiment très-vif l'exprime ſouvent par des ſons inarticulés plus vivement que par des paroles. Voyez *Neume.*

La forme des *airs* eſt de deux eſpèces. Les petits *airs* ſont ordinairement compoſés de deux repriſes qu'on chante chacune deux fois ; mais les grands *airs* d'opéra ſont le plus ſouvent en rondeau. Voyez *Rondeau.* (*J. J. Rouſſeau.*)

Obſervations ſur l'article précédent.

* CET article n'offre qu'une notion vague & indéterminée de ce qui conſtitue un *air*, & l'on n'y retrouve pas cette préciſion d'idée & d'expreſſion qui caractériſe en général tout ce qui eſt ſorti de la plume de ſon célèbre auteur. Il faut en conclure que rien n'eſt plus difficile que de bien définir les termes d'un langage auſſi imparfait que celui de la muſique.

Rouſſeau dit 1°. que l'*air* eſt *un chant qu'on adapte aux paroles d'une chanſon*, & que *par extenſion, on appelle* air *la chanſon même.* Il me ſemble que cette *extenſion* n'eſt point adoptée par ceux qui parlent bien. L'idée attachée au mot *air* ne ſe détache jamais de l'idée du chant ; on ne peut point employer ce mot pour déſigner les paroles ſeules d'une chanſon. Si je demande l'*air* de *charmante Gabrielle*, c'eſt le chant que je déſignerai & non les paroles ; & quand on parlera d'un *bel air* on n'entendra jamais un belle chanſon.

2°. Il dit enſuite que dans les opéra *on donne le nom d'*airs *à tous les chants meſurés, pour les diſtinguer du récitatif.* Cela eſt encore moins exact. Il y a dans les opéra beaucoup de chants meſurés qui ne ſont point du récitatif. On en trouve beaucoup d'exemples dans les opéra de Gluck & dans les *finales* des Italiens. D'ailleurs les chœurs ſont en chant meſuré & ne s'appellent point des *airs.* Enfin il y a des récitatifs meſurés qui ne ſont point des *airs.*

3°. Il ajoute : « ſi le ſujet ou le chant eſt partagé en deux parties, l'*air* s'appelle *duo* ; ſi en trois, *trio*, &c. ». Cela manque encore de préciſion. Un *duo* ne préſente pas *un ſujet partagé en deux parties*, mais deux chants divers & ſimultanés dont les ſons s'uniſſent d'une manière agréable à l'oreille. Le *ſujet* eſt chanté par une partie, tandis que dans l'autre partie il eſt tranſpoſé à la tierce, à la ſixte, &c. ou bien ce ſont deux ſujets diſtincts, mais unis par la combinaiſon harmonique de leurs éléments. D'ailleurs on dit que le *duo* d'ORPHÉE eſt un beau *duo* ; le *trio* de DIDON un beau *trio* ; mais non que ce ſont de beaux *airs.*

4°. Il dit plus bas que « les grecs avoient des » airs qu'ils appelloient *nomes*, & que pluſieurs

» de ces nomes étoient comme nos sonates ». Ce n'étoient donc pas seulement des *airs* ; car une sonate n'est pas un *air*.

On est étonné de lire cette phrase qui suit : *les airs de ces opéra sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la musique imitative ; la mélodie est le dessin, l'harmonie est le coloris.* Comment une telle comparaison a-t-elle pu se présenter à un si excellent esprit ? La toile du peintre n'a rien de commun avec l'art : elle est pour la peinture, ce qu'est le papier réglé pour le musicien. L'*air* n'est point le fond sur lequel on peint le tableau musical, c'est le tableau lui-même.

On a répété souvent cette comparaison de la mélodie avec le dessin & de l'harmonie avec le coloris, & elle présente un rapport assez juste & assez sensible ; mais comment Rousseau a-t-il pu l'adopter, lui qui regarde l'harmonie « comme une » *invention gothique & barbare* qui a fait perdre à la » musique *son énergie & ses plus grandes beautés*, & » qui d'ailleurs *ne fournit aucun principe qui mène à* » *l'imitation musicale* ? (Voyez l'article *Harmonie.*) Il prétend ici que l'harmonie est nécessaire pour achever le tableau musical. Il seroit peut-être aisé d'expliquer cette inconséquence, comme beaucoup d'autres qu'on lui a reprochées dans des matières plus graves, & qui avoient leur source dans la prévention ou l'humeur, & non dans la nature de son esprit, aussi droit que pénétrant lorsque ses dispositions morales ne l'égaroient pas.

6º. Il dit à la fin que le *sujet* de l'*air doit être un.* Il a oublié que les plus beaux airs italiens offroient souvent des sujets très-divers, & quelquefois contrastés non-seulement dans les deux parties dont ils sont composés pour la plupart, mais encore quelquefois dans la même partie.

Nous ne serions pas entrés dans ces détails de critique qu'on pourroit regarder comme minutieux, si nous n'y eussions vu qu'un défaut de précision dans la définition d'un mot ou dans l'énonciation de quelques idées ; mais non-seulement ces inexactitudes donnent des idées incomplettes des objets dont on parle ; il en résulte encore (ce qui est plus important) des erreurs & de faux jugements qui peuvent égarer l'esprit & le goût sur les vrais principes des arts. C'est ce dont on verra quelques exemples.

Nous n'entreprendrons pas ici de donner une définition exacte de l'*air* : peut-être cela est-il impossible ; parce que les progrès successifs de la musique ont fait donner le même nom à des compositions très-diverses.

L'idée la plus générale qu'on attache à ce mot est celle d'une pièce de musique composée d'un certain nombre de phrases chantantes, liées par des formes régulières & symetriques, & se terminant dans le même mode où elles ont commencé.

Cette définition convient aux *airs* de danse, à ceux qu'exécutent les instruments, comme aux *airs* chantés.

Les premiers chants des sauvages, la chanson de mort du huron, celle que le nègre chante en dansant, sont des *airs* proprement dits.

Les grecs avoient de véritables *airs*, quoiqu'en aient dit quelques écrivains, puisqu'ils étoient composés sur des strophes régulières, quelquefois avec des refrains. Ils avoient des *airs* de flûte & de cythare ; des *airs* de danse ; des *airs* affectés à certains travaux &c. (Voyez les différents articles de la *Musique ancienne.*)

Les véritables *airs* sont ceux de ces chansons populaires, propres à toutes les nations, dont les auteurs sont ignorés, parce que ce n'étoient pas des artistes, mais des hommes sensibles à qui elles étoient inspirées par un goût naturel. Plusieurs de ces anciennes chansons ont un charme de mélodie auquel n'ont pu atteindre les plus beaux *airs* de notre musique savante & artificielle.

Il est difficile de déterminer quels ont été les premiers *airs* qu'on puisse regarder proprement comme les productions de l'art. A la renaissance de la musique, les musiciens étoient des savants, plutôt que des artistes, qui ne s'appliquoient qu'à perfectionner le contrepoint, & ne l'employoient qu'au service de l'église.

Les madrigaux si fameux du 15^e^. siècle n'étoient que des compositions d'harmonie, quoique ce fussent de petits poëmes assez réguliers & en langue vulgaire, mis en chant par les plus habiles maîtres ; mais ces compositeurs s'appliquoient plus à y prodiguer tous les artifices du contrepoint qu'à y donner les formes symétriques & l'unité de mélodie qui doivent caractériser particulièrement un *air.* D'ailleurs ces pièces étoient faites en général pour être chantées par plusieurs voix.

Dans les premières représentations lyrico-dramatiques, qui furent imaginées en Italie & exécutées vers la fin du 16^e^. siècle, le chant ne fut d'abord qu'un pur récitatif, que les musiciens composoient d'après l'idée qu'ils s'étoient faite de la mélopée des grecs. Le premier *air* mesuré qu'on ait cité de ces anciens mélodrames, se trouve dans l'*Euridice* de Rinuccini, mis en musique par Péri en 1595 ; mais ces premiers essais étoient encore bien imparfaits. Ce ne fut que vers le milieu du siècle suivant que des *airs* vraiment réguliers furent introduits dans les opéras (Voyez *Musique.* (Histoire de la).

On conçoit que la mélodie & la forme de ces *airs* furent d'abord très-simples. Le mètre en étoit régulier, & le chant syllabique, comme dans les chansons populaires, lesquelles durent en servir de modèles.

Peu-à-peu la musique instrumentale & l'art du chant faisant des progrès, les compositeurs moins timides cherchèrent des formes plus variées, donnèrent à la voix un diapason plus étendu, figurèrent les accompagnements, accouplèrent plusieurs notes

sur une même syllabe, & par là multiplièrent les ressources de l'art & découvrirent des effets nouveaux; mais bientôt la richesse dégénéra en luxe & la hardiesse en extravagance.

Le plus grand abus eut sa source dans le perfectionnement même du talent des chanteurs en Italie; l'usage barbare de mutiler les hommes pour le plaisir de l'oreille, donnant à la voix un brillant & une souplesse extraordinaires, les compositeurs firent des *airs* qui étoient des espèces de sonates vocales, où ils prodiguèrent les intonations les plus hardies, les passages les plus difficiles, les modulations les plus hasardées: les voix luttèrent contre les instruments; les compositeurs ne s'occupèrent plus qu'à les faire briller; & la multitude, toujours plus avide de sensations que de sentiments; plus touchée de la difficulté vaincue que du bon goût & de la vérité, applaudit avec transport à ces renversements de toutes les convenances. Ainsi l'art se corrompit en s'enrichissant, & les italiens qui ont la gloire d'avoir ouvert la source des plus grandes beautés dont il soit susceptible, méritent en même tems le reproche d'avoir abandonné promptement la bonne route pour en suivre une fausse où ils ont entraîné & égaré les autres nations après eux. C'est ce dont on recherchera les causes en rendant compte de l'histoire de la musique en Italie. Voyez l'article *Italie*.

Pour bien entendre quelles sont les beautés & les défauts dont un *air* est susceptible, examinons ce qu'il est dans sa forme la plus simple, & nous suivrons les rafinements que l'art y a introduits.

Nos anciennes romances nous offriront des modèles de cette forme primitive. Quatre phrases d'un chant simple sur un rhytme bien suivi, modulant sur un seul ton, constituent les *airs* les plus simples. D'autres composés de six, de huit phrases, dont les deux premières se répètent même souvent pour former la troisième & la quatrième, sont coupés quelquefois par un repos sur la dominante; mais le rythme en est également régulier, & le chant continu. L'harmonie en a été d'abord syllabique & sur le même rythme que le chant.

Le premier moyen qu'on ait imaginé pour embellir & varier le chant a été de faire entendre plusieurs sons sur une même syllabe, soit en divisant une longue note en plusieurs brèves, soit en remplissant l'intervalle d'une intonation par des notes intermédiaires que le goût seul pouvoit indiquer, mais dont on trouvoit des exemples dans les chants d'église, source de toute la musique moderne, & où ces différents ornements ont été introduits de bonne heure. Voyez les articles *Diminution* & *Neume*.

Ce premier pas conduisit bientôt à une multiplication illimitée de notes sur un seul mot. La même liberté s'introduisit dans l'harmonie: les accompagnements qui étoient d'abord syllabiques devinrent figurés & purent répéter & imiter toutes les formes de la mélodie vocale.

Il est clair que ce procédé, en élargissant pour ainsi dire le champ de la mélodie, permettoit de donner plus de développement & de variété à ses parties.

La facilité de faire exécuter le chant par l'accompagnement, autorisoit à l'abandonner quelquefois dans la partie vocale; à le couper par des silences ou par des tenues; à faire dialoguer la voix avec les instruments; à répéter à discrétion les mêmes mots, les mêmes phrases; & de ces répétitions des paroles, on passa à la répétition des parties entières de l'*air*.

Delà sont découlés les beautés & les défauts des *airs* dans la musique italienne.

Scarlati, Vinci & Pergolèse sont les premiers qui aient fixé la forme de ces *airs*. En donnant au sujet ou *motif* plus d'étendue & de liberté, ils en ont prolongé les développements dans des phrases symétriques, soumises à un rythme régulier, où le retour des mêmes formes se varie par la modulation & s'embellit par des accompagnements figurés & chantants.

Voilà ce qui constitue principalement la beauté de ces compositions musicales, qui, transportées sur tous les théâtres de l'Europe, y ont été admirées, & ont servi de modèles à tous les compositeurs. Mais à quel prix a-t-on obtenu ces beautés si séduisantes? C'est aux dépens de la vérité, de la simplicité, de la convenance; qualités sans lesquelles il n'y a ni dignité, ni perfection dans les productions des beaux-arts.

A force de surcharger de notes chaque syllabe; de répéter jusqu'à satiété les mêmes mots, les mêmes vers, les couplets entiers; de prodiguer les passages & les roulades sur les mots & les syllabes les plus insignifiants, on a défiguré la prononciation & détruit les accents de la langue; on a interverti ou dénaturé le sens des paroles, qu'on ne s'est plus soucié d'entendre. En délayant le motif dans une multitude de petites phrases hachées & entrecoupées par des traits d'orchestre, on le fait perdre de vue; le rythme disparoît; la mélodie devient à la fois lâche & confuse; & l'expression, bornée à rendre d'une manière vague le sentiment général qu'expriment les paroles, sans en suivre scrupuleusement l'intention & les mouvements, ne peut s'adapter ni aux accents de la déclamation, ni à la rapidité de la scène, ni au langage vrai des passions.

Si l'on nous objecte que ce sont les abus de la musique italienne que nous relevons ici; mais que ces défauts ne se rencontrent pas dans les compositions des grands maîtres de l'Italie; nous répondrons que c'est dans les ouvrages mêmes de ces grands maîtres que nous avons trouvé les exemples & les modèles de ces défauts, exagérés encore, il est vrai, dans les productions de leurs imitateurs.

Parcourez les partitions de Pergolèse, cité comme le plus simple & le plus élégant des maîtres de l'école italienne, vous y trouverez dans les plus beaux *airs*, & ces répétitions éternelles, & ces

chants déchiquetés & délayés dont nous déplorons l'abus. Je ne citerai que l'air fameux, *se cerca, se dice*, dont la coupe & le dessin ont servi de modèle à tous ceux qui l'ont mis en musique après lui.

Pour bien entendre l'analyse que nous allons donner dans ce morceau, il faut en rappeller l'intention & les paroles. Il est tiré de l'*Olympiade* de Métastase. Megaclès, déterminé à s'éloigner d'Aristée qu'il aime & qu'il adore, pour la céder à Licidas son ami, qui ne connoît pas leur amour mutuel, adresse en partant ces vers touchants à Licidas :

Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
L'amico infelice!
Rispondi, mori.
Ah no : si gran duolo
Non dar le per me.
Rispondi, ma solo,
Piangendo parti.
Che abisso di pene!
Lasciare il suo bene!
Lasciar lo per sempre!
Lasciar lo cosi!

J'en vais donner une traduction très-littérale :

« Si elle demande, si elle dit, ton ami où est-il, ton malheureux ami? Réponds, il est mort. » Ah non, ne lui cause pas une si grande peine » à cause de moi; mais réponds seulement, il est » parti en pleurant.

« Quel abîme de douleurs! quitter ce qu'on » aime! le quitter pour toujours! le quitter ainsi! »

Nous allons exposer la manière dont Pergolèse a coupé cet air, en conservant aux paroles dans la traduction, l'ordre même qu'elles ont dans le chant, & en indiquant par un tiret chaque pause que fait la musique. Voici la première partie de l'air :

« *Si elle demande — si elle dit — l'ami où est-il? — où est l'ami malheureux? — Réponds — il est mort. — Réponds — il est mort. — Ah non, une si grande peine — ne lui cause pas à cause de moi; — réponds — seulement — en pleurant il est parti — en pleurant il est parti. — Si elle demande — si elle dit. — Réponds — il est mort — si elle dit — où est-il? — Réponds — il est mort. — Ah non — non* — ÉCOUTE — *ah non — non* — ÉCOUTE : — *Réponds — seulement — en pleurant il est parti — en pleurant il est parti.* —

Seconde partie de l'air :

Quel abîme de douleurs! — quitter ce qu'on aime! — le quitter pour toujours! — le quitter ainsi! — Quel abîme de douleurs! — le quitter ainsi! — le quitter ainsi!

Puis reprenant la première partie, on répète : *se cerca*, &c., *si elle demande*, &c., à-peu-près avec les mêmes répétitions & dans le même ordre que la première fois. L'air se termine par une reprise de la seconde partie avec de légeres variations.

Examinons ici l'esprit dans lequel cet *air* est coupé, non relativement à la mélodie & à l'effet purement musical, mais relativement à l'expression & à l'effet théatral.

Cet *air* n'a point proprement de motif, c'est-à-dire, ces premières phrases dont la mélodie & le rythme annoncent le caractère du chant & règlent les formes de la période musicale. Il débute sans ritournelle, par de petites phrases coupées qui conviennent au sentiment du personnage & rendent très-bien les paroles; mais les répétitions y gâtent tout.

Plaçons-nous au théatre & voyons un jeune héros qui s'arrache à la femme qu'il adore, & qui en partant la recommande à l'ami même pour qui il sacrifie sa maîtresse & son amour; nous verrons qu'il est peu naturel qu'il répète plusieurs fois *dov'è*, *où est-il?* avec un accent interrogatif bien marqué comme si c'étoit lui-même qui s'informât de ce qu'est devenu quelqu'un à qui il s'intéresse. On passeroit cependant ces petites licences au compositeur qui a besoin de ces répétitions pour développer & arrondir sa phrase; mais ce qui est vraiment incompatible avec toute vérité & tout effet dramatique, c'est que Mégaclès recommande une seconde & une troisième fois à Licidas de dire à Aristée qu'il est mort, après avoir rétracté lui-même ce premier desir, lorsque dans la crainte de lui faire trop de mal, il veut seulement que son ami lui annonce qu'il *est parti en pleurant*. Ce qui est plus étrange encore, c'est le *da capo* qui ramène si gratuitement, après la seconde partie, les mêmes répétitions & la même invraisemblance.

Je remarquerai ici que Pergolèse ne manque pas, comme presque tous les compositeurs italiens, de placer des accents sensibles sur certains mots, sans s'embarrasser si cette expression est conforme au sentiment vrai de la situation, & à l'intention des paroles. Ainsi sur le mot *piangendo*, *en pleurant*, il a placé un bémol accidentel pour exprimer le gémissement & les larmes, comme si un guerrier, disant de lui-même qu'il est parti *en pleurant*, pouvoit affecter une pareille imitation.

Je remarquerai encore que Pergolèse a ajouté gratuitement aux paroles de la première partie, le mot italien *senti* (*écoute*) qui ne peut entrer dans les vers de Métastase, mais dont il crut sans doute avoir besoin pour l'élégance de la phrase & l'effet de sa musique. C'est une liberté qu'ont prise beaucoup d'autres compositeurs, & qui, dans cette occasion, n'est autorisée par rien.

J'ajouterai une réflexion plus importante : c'est que si Pergolèse avoit voulu donner à son air une expression plus vraie, un effet plus dramatique, une marche plus conforme à celle du cœur humain; il auroit passé rapidement sur la première partie;

il auroit vu qu'elle ne comportoit qu'une espèce de déclamation simple & sensible ; mais il auroit pu mettre plus de chant, & s'arrêter plus long-tems sur la seconde partie qui présente une réflexion douloureuse sur la situation du personnage, & qui est une espèce de monologue où les répétitions graduées des mêmes paroles & des mêmes accents seroient plus dans la nature. Dans le premier, il parle à son ami ; & il n'est pas trop convenable de lui répéter plusieurs fois ce qu'il doit très-bien comprendre à la première. Dans la seconde partie, Mégaclès se parle à lui-même, & sent toute l'horreur de sa situation. *Quel abîme de peines ! — quitter ce que j'aime — le quitter pour toujours — le quitter ! — pour toujours ! — le quitter ainsi ! — pour toujours ! — pour toujours ! — Quel abîme de peines ! &c.* Toutes ces répétitions sont très-naturelles à la plainte & aux regrets ; rien de si conforme aux mouvements d'un cœur désespéré ; rien de si propre à fortifier & à graduer les traits de l'expression musicale. Mais Pergolèse suivoit une méthode adoptée par les premiers maîtres, qui étoit de regarder, dans les *airs* à deux parties, la première, comme celle qui devoit recevoir la principale expression & les plus beaux effets du chant ; & la seconde, comme n'étant faite que pour faire valoir davantage la première par le contraste. Tant pis pour l'ouvrage, si l'intention du poëte étoit contraire à ce procédé qui est devenu depuis la routine de presque tous les compositeurs italiens. La plupart y sont tellement attachés qu'ils ne craignent pas de mettre sur les paroles de ces secondes parties, le chant le plus trivial & le plus insignifiant, en s'y arrêtant seulement le moins long-tems qu'il est possible : toute leur attention se porte sur la première : aussi font-ils pour l'ordinaire chanter la première partie quatre fois, & la seconde une seule, quel que soit le sens des paroles. Traetta a été le premier qui ait affecté de relever les secondes parties de ses *airs*, soit par l'élégance du chant, soit par quelque passage brillant ou nouveau, soit par les recherches de l'accompagnement. D'autres habiles compositeurs ont abandonné, comme Traetta, une routine si déraisonnable, sur-tout depuis que Gluck a dénoncé cet usage absurde dans la préface de son *Alceste*, qui a été en Italie le sujet de beaucoup de commentaires, & depuis qu'il a offert, dans ses dernières compositions, l'exemple d'une musique, plus appropriée aux paroles & plus conforme à la vérité & aux convenances dramatiques. Dans les meilleurs *airs* faits depuis 12 à 15 ans, les secondes parties sont ou retranchées ou fondues avec les premières.

Qu'on ne nous accuse pas d'une chicane pédantesque dans l'analyse que nous avons faite d'un des *airs* de Pergolèse. Ce n'est qu'en appliquant aux compositions musicales ces méthodes d'analyses rigoureuses, que la critique littéraire a appliquées avec succès aux ouvrages de poésie & d'éloquence, qu'on apprendra à juger avec quelque précision du degré de mérite de ces compositions. Les préventions influent trop souvent sur les jugements qu'on en porte, & entraînent dans bien des méprises. Nous en trouvons un exemple frappant dans l'ingénieux *Essai sur l'union de la poésie & de la musique*, composé par un écrivain très-distingué dans la carriere des lettres comme dans celle des armes, & dont nous regrettons de ne pouvoir partager les opinions sur la musique. Voici ce qu'il dit (page 52), en citant le même air, *se cerca, se dice* : « Rien ne prouve mieux notre opinion que la » manière dont Pergolèse a rendu ces paroles re» marquables. En effet, cet incomparable auteur a » senti qu'il ne pouvoit faire entrer dans son motif » cette exclamation : *ah no ! si gran duolo non darle » per me !* Il a donc pris le parti de mettre ces deux » vers en déclamation, & de rentrer ensuite dans » son sujet par ces deux vers : Rispondi, ma solo ; » *Piangendo parti* ». Nous avons sous les yeux l'air de Pergolèse, & nous pouvons assurer que ces deux premiers vers ne sont point *en déclamation*, mais en *chant*, & d'un chant très-sensible ; & que ce sont, au contraire, les deux suivants qu'on pourroit regarder comme tenant de plus près à la déclamation. La chose dont on parle le plus, & dont on a l'idée la moins déterminée, c'est cette qualité de la mélodie que l'on appelle communément *chant*. (Voyez ce mot).

Nous avons choisi, pour exemple, Pergolèse, comme un des maîtres d'Italie dont le grand mérite est le moins contesté. Nous aurions eu des critiques bien plus rigoureuses à faire si nous avions examiné les ouvrages d'autres compositeurs moins célèbres. D'autres critiques ont été d'ailleurs plus sévères encore que nous dans les jugements qu'ils ont portés de ces beaux airs italiens, si vantés par des amateurs qui connoissent mal ou sentent peu les véritables beautés de la musique.

L'auteur anonyme du *traité du mélodrame*, qui paroît être un homme très-versé dans la musique, & sur-tout dans la musique italienne, s'exprime de la manière suivante, à l'occasion d'un air du savant Jomelli :

« Voici (dit-il, page 145) des paroles plus frap» pantes encore, & dont le sentiment pénètre plus » au vif dans les affections du cœur. C'est un pere » à qui l'on présente son fils, jeune encore, qu'il » croit être le fruit d'un inceste. Furieux & foible » à la fois, l'horreur & la tendresse le remplissent » tour-à-tour : attiré par la pitié, repoussé par l'ef» froi, troublé, déchiré, attendri, il pleure & » s'écrie :

» Misero pargoletto
» Il tuo destin non sai ;
» Ah ! non gli dite mai
» Qual era il genitor ».

Malheureux enfant ! tu ne connois pas ta destinée. Ah ! ne lui dites jamais quel fut son père. DEMOFONTE, acte III.

« Je prends l'air de Jomelli sur ces paroles, & » je vois que tout ce qu'il a fait en faveur de l'ex» pression, c'est de choisir la modulation mineure. » La mesure à trois tems dont il se sert, qui est » celle du menuet, ne convient guère qu'aux pas» sions douces & calmes : comment l'approprier » à l'état de trouble dans lequel se trouve l'infortuné » Timante ? Le mouvement de l'air est lent : pour » les deux premiers vers, à la bonne heure ; mais » quoi de plus ridicule pour les deux derniers, qui » sont l'expression même de l'inquiétude ? Rien de » si tranquille que le musicien. Ce contraste une fois » établi ne fait qu'augmenter. *Ah ! non gli dite mai* » *qual era*, occupe huit mesures très-longues, de » façon que l'auditeur doit patiemment attendre » quelques minutes pour arriver au sens de la » phrase, qui n'est qu'à la fin du couplet. Enfin, » cette belle interruption se termine par une rou» lade ».

« Le musicien n'a pas même su placer sa rou» lade. Il avoit les mots *destin*, *dite*, *genitor* ; au lieu » de cela, il a pris le mot *era*, ce qui est une sorte » de barbarisme musical. Une roulade doit porter sur » quelque objet, jamais sur des copules abstraites. » On nous reproche nos roulements sur *onde*, *gloire*, » *vole* : & que dire des italiens qui en font sur *mio*, » *mai*, *era*, &c. ? »

Si l'on m'objectoit qu'il n'y a que des écrivains françois qui analysent avec cette sévérité minutieuse des *airs* qu'on admire en Italie, en France, & dans toute l'Europe ; je répondrois que des écrivains italiens en parlent encore avec plus d'humeur & de mépris. Je pourrois en rapporter plusieurs exemples ; mais je me contenterai d'une seule citation ; elle sera tirée d'une des dissertations pleines de goût & d'érudition, dont le savant Saverio Mattei a enrichi sa traduction célèbre des pseaumes en vers italiens.

Des hommes de beaucoup d'esprit, qui ont écrit en France sur la musique dont ils n'avoient pas assez étudié les principes & les effets, ont cru que les *airs* italiens devoient beaucoup de leurs beautés à la coupe des couplets, & au petit nombre de vers dont ils étoient composés. Nous sommes bien éloignés d'adopter cette opinion que nous discuterons à l'article *poëme lyrique*. M. Mattei pense bien différemment aussi. Nous allons traduire fidèlement un passage de sa dissertation sur la *philosophie de la musique*, t. 5, in-8°. p. 308.

« Des *airs* de plusieurs strophes pourroient di» minuer le principal inconvénient de notre mu» sique, je veux dire, celui de répéter sans cesse » & jusqu'à la nausée les mêmes paroles. Ouvrons » au hasard un livre de musique ; lisons les paroles » d'un *air*, de celui, par exemple, que Porus » chante à Alexandre :

Vedrai con tuo periglio,
Di questo acciaro il lampo,
Come baleni in campo
Sul ciglio al donator.

(Tu verras au péril de ta vie comment l'éclat de ce fer brille au champ de bataille sur le front du donateur.)

« Voyons la manière dont le maître de chapelle » a disposé ces paroles. *Vedrai*, *vedrai*, *vedrai*, *con* » *tuo periglio*, *di questo acciaro*, *acciaro il lampo*, » (ici dix mesures de gazouillement sur ce mot » *lampo*) *come*, *come baleni in campo sul ciglio*, *sul* » *ciglio al donator. Vedrai con tuo periglio*, *di questo* » *acciaro il lampo*, *come baleni*, (six autres rou» lades sur *baleni*) *sul ciglio al donator* : *come ba*» *leni in campo*, *di questo acciaro il lampo*, *sul ci*» *glio*, *sul ciglio al donator*. Vous croyez peut-être » que cela se termine là ? Point du tout. Par cette » route en F *ut fa*, nous sommes arrivés en C » *sol ut* ; il faut maintenant retourner en arrière & » revenir par la même route en F *ut fa*. Voici » comme le compositeur reprend les paroles : *Ve*» *drai*, *vedrai*, *con tuo periglio*, *vedrai di questo* » *acciaro il lampo*, *vedrai come baleni*, (ici la voix » galoppe sur mille double-croches arpegées) *sul* » *ciglio al donator con tuo periglio vedrai il lampo* » (ici on ne court pas, mais on vole sur les aîles » de mille autres notes de gazouillement) *come ba*» *leni*, *baleni in campo*, *sul ciglio*, *sul ciglio al do*» *nator*. Et ensuite, demandez-vous ? Ensuite un » silence universel annonce la *cadenza*, & nous » perdons un quart-d'heure de tems sur l'*a* de *do*» *nator*, pour donner satisfaction à un chanteur » extravagant. Mais enfin, continuerons-nous notre » route, & le chanteur restera-t-il sur sa cadence ? » Oh que non. Le chanteur se relève comme An» tée. Il chante quatre notes de la seconde partie » qui péche, au contraire, par une excessive brié» veté, & sert, pour ainsi dire, de rafraîchisse» ment ; & il reprend bravement sa course, non » pour aller en avant, mais pour revenir encore » deux fois à son *vedrai*, *vedrai*, parce qu'il faut » absolument répéter la première partie. Pendant » que Porus se pavane ainsi, Alexandre, plus pa» tient que Job, reste sur le théatre à attendre la » fin de cet impertinent rabachage. Et voilà ce que » c'est que notre musique ? C'est pour entendre cela » qu'on va au théatre. Que diroient ces philoso» phes de la Grèce qui vouloient règler la musique » par des loix, s'ils voyoient parmi nous de pa» reilles inepties ? »

Telle est en effet la forme de presque tous les beaux *airs* italiens que nous avons vu applaudir avec des *bravos* si bruyants & si ridicules, & que nous aurions vu transporter sur nos théatres, si un homme de génie n'étoit venu nous apporter avec une musique toute nouvelle des idées plus grandes & plus saines sur le mélodrame & la musique dramatique. C'est ce que nous exposèrons ailleurs.

Terminons ce long article par la distinction des différentes espèces d'*air*, relativement à la forme

& au caractère musical que leur ont donnés les italiens.

Les premiers *airs* étant faits sur des couplets de 4, 6 ou 8 vers, n'offroient qu'un chant continu & syllabique, dont le sujet ou motif étoit un, comme le rythme.

L'idée d'accoupler les notes sur une seule syllabe, & l'usage de répéter les mêmes paroles & les mêmes vers, qui en fut une suite, ayant ouvert, comme nous l'avons dit, un champ plus étendu à la mélodie, le compositeur eut la facilité de partager un couplet en deux, & de composer par là son air de deux parties, ce qui offrit plus de variété.

Les poëtes profitant à leur tour de cette innovation de la musique, divisèrent eux-mêmes les couplets destinés à former des *airs* en deux parties, dont la seconde offrant des sentiments ou des images qui contrastoient avec l'intention de la première, donnoit au compositeur un moyen d'y répandre non-seulement une variété de mélodie & de modulation, mais aussi de beaux contrastes d'expression.

Presque tous les grands *airs* de théatre furent bientôt composés sur ce modèle ; mais l'illusion & la vérité dramatique n'étant point l'objet des compositeurs italiens, parce que cet effet étoit incompatible avec la constitution de leurs théatres & de leurs poëmes lyriques, avec le genre de leurs acteurs & le goût du public, les formes de ces *airs* ne furent diversifiées que par les combinaisons matérielles de l'art, dont le nombre est borné, & par des embellissements de goût & de caprice, qui tenoient aux progrès de l'exécution ou à l'imagination des artistes, moyens également limités ; l'art de composer ces *airs* dégénéra bientôt en routine. L'habitude de ne mettre en musique que les mêmes poëmes, l'habitude qui résulta de la supériorité même des poëmes de Métastase, devint un autre source de monotonie dans la forme des *airs* ; car le premier qui, saisissant bien le vrai caractère des paroles, y adapta une musique d'un bel effet, força, pour ainsi dire, les autres compositeurs à suivre la même route en traitant le même sujet. J'ai actuellement sous les yeux dix *airs* des plus grands maîtres d'Italie sur ces paroles *se cerca, se dice* : tous sont évidemment calqués, pour la coupe & le caractère général, sur celui que nous avons analysé & qui avoit eu le plus grand succès.

Apportons encore à l'appui de cette assertion l'autorité d'un auteur italien ; & ce sera celle de M. Saverio Mattei dans la dissertation que nous avons déja citée.

« Un pauvre maître de chapelle, dit-il, mérite » vraiment compassion quand il est forcé de mettre » en musique certains morceaux de poésie sur les» quels on a déjà entendu une musique excellente. » Comment est-il possible de refaire le *vo solcando un mar crudele*, après Vinci ; *se mai senti spirarti* » *sul volto*, après Gluck ; *se tutti i mali miei*, après » Hasse ; le *stabat*, après Pergolèse ? »

Voici ce que le même auteur ajoute au sujet du chevalier Gluck, si légérement jugé à Paris par des amateurs peu instruits, à qui on avoit fait accroire qu'il n'avoit point de réputation en Italie. « On » assure que le Saxon (Hasse) avoit recommencé » jusqu'à huit fois à écrire l'air *se mai senti spirarti*, » & que le motif de l'air de Gluck lui revenant » sans cesse dans l'esprit, l'entraînoit malgré lui. » Enfin, après plusieurs tentatives inutiles, il prit » le parti de commencer par écrire la seconde par» tie, qui l'excita ensuite à composer la première : » ce fut ainsi qu'il parvint à faire cet *air*, qui, dans » un autre genre, n'eût pas moins de succès que » l'*air* admirable & vraiment philosophique du che» valier Gluck ». (*La filosofia della musica, nelle opere di Saverio Mattei*, tom. 5, p. 304.

Quiconque a entendu, avec des oreilles attentives & exercées cette multitude d'*airs* italiens composés sur les poëmes de Métastase, ne peut manquer d'être frappé de cette uniformité singulière dans la marche de la mélodie, dans l'esprit de l'accompagnement, dans le choix même des tours. On sent qu'il seroit aisé de les réduire à une douzaine au plus de modèles dont tous les autres n'offrent que des copies & des variations.

Je vais, d'après les auteurs italiens eux-mêmes, tracer la méthode technique que les musiciens ont suivie en général dans la composition de leurs grands *airs*, mais qu'ils commencent à abondonner depuis quelques années.

Ces *airs* sont pour la plupart divisés en deux parties. La première module sur le ton que le compositeur a choisi, & se repose sur une cadence de la quinte de ce ton, ou sur une autre note qui mène au ton de la quinte : alors on reprend les mêmes paroles dans ce ton de la quinte ; & là, commence une seconde période musicale qui se termine par une cadence finale sur le premier ton. Le compositeur est le maître de moduler plus ou moins long-tems sur l'un & l'autre ton, pourvu que la cadence finale de la seconde période musicale se fasse dans le ton où l'*air* a commencé. Dans la seconde partie, le compositeur change de motif & souvent de mode ; mais il module sur un ton analogue au premier ; de manière qu'en la terminant il puisse reprendre tout l'*air* dès le commencement. Ainsi l'on chante presqu'à quatre fois la première partie des paroles, & une seule fois la seconde partie.

On appelle *rondeaux* les *airs* où l'on reprend une ou deux fois la première partie. Voyez *Rondeau*.

Il y a de petits *airs* qui ne sont composés d'ordinaire que de quatre vers qui n'ont ni reprise ni seconde partie, & qu'on appelle *cavatines*. Voyez aussi ce mot.

On distingue encore le caractère des *airs* en trois chants. 1°. Les *airs* d'expression, qui sont ceux où la musique doit faire sentir plus puissamment son

son charme ou son énergie, & d'où dépendent principalement les grands effets de la musique dramatique. 2°. Les *airs de bravoure*, où le compositeur a cherché à réunir des passages brillants & difficiles, propres à faire valoir l'organe & l'art du chanteur. (Voyez *Bravoure.*) 3°. Les *airs* de *cantabilé*, où l'on cherche plutôt une mélodie élégante & naturelle qu'un charme expressif, & qui sont plutôt destinés à faire briller le goût du chanteur, que la légèreté de sa voix. Voyez *Cantabilé.*

Dans ces trois genres les italiens nous ont donné un grand nombre de modèles de beaux *airs*. Après avoir critiqué leurs défauts, il est juste de reconnoître tout ce que nous leur devons. Presque tous les mots dont nous nous servons en musique, prouvent leur richesse & notre indigence. Ils ont créé l'art; mais ils n'ont pas su l'appliquer aux grands effets du théatre, parce qu'ils n'ont jamais eu un véritable théatre. C'est pour le nôtre qu'ont été composés les premiers *airs* véritablement dramatiques, c'est-à-dire, ceux ou l'élégance & la beauté des formes musicales ont été adaptées aux accents de la langue & à ceux des passions, aux mouvements de la scène & à l'ensemble de l'action théatrale. Mais ne soyons pas trop vains de cette gloire; car malheureusement, depuis Lully jusqu'à ce moment, c'est à des artistes étrangers que notre théatre lyrique doit presque tous les avantages qui l'ont rendu le théatre le plus brillant de l'Europe. (*M. Suard.*)

AJUSTÉES, (*musiq. des anc.*) On trouve dans quelques auteurs, *tétracorde des ajustées*, au lieu de *tétracorde synnéménon.*

A LA MI RÉ. Voyez *A mi la.*

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *air* en rondeau, marquent qu'il faut reprendre la première partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où est marqué le renvoi. (*J. J. Rousseau.*)

ALLA BREVE. Terme italien qui marque une sorte de mesure à deux tems fort vîte, & qui se note pourtant avec une ronde ou semi-brève par tems. Elle n'est plus guère d'usage qu'en Italie, & seulement dans la musique d'église: elle répond assez à ce qu'on appelle en France du *gros-fa.* (*J. J. Rousseau.*)

La marque de l'*alla brève* est un demi-cercle ou C barré, en cette manière 𝄵; de sorte que trouver cette marque à la tête d'une pièce, ou y trouver ces mots *alla brève*, c'est exactement la même chose. Anciennement l'*alla brève* se notoit avec une brève par tems, d'où lui vient son nom; en sorte que cette mesure contenoit des notes doubles, en valeur de celles de notre *alla brève.* Les pièces composées dans ce genre de mesure, étoient pleines de syncopes & d'imitations, même de petites fugues; on n'y souffroit point de notes de moindre valeur que les noires, encore en petit nombre; parce que l'*alla brève* alloit très-vîte en comparaison des autres mouvements; aujourd'hui même, l'*alla brève* a le mouvement très-vif, de façon que les noires y passent aussi vîte que les croches dans un allegro ordinaire; c'est pourquoi les doubles croches n'y sont point admises; quant aux syncopes, aux imitations & aux fugues, on les pratique encore en *alla brève.* (*M. de Castilhon.*)

ALLA CAPELLA. La même chose qu'*alla brève* (voyez ci-dessus *Alla brève*) parce qu'ordinairement on ne se servoit de l'*alla brève* que dans les églises ou chapelles. (*M. de Castilhon.*)

ALLA FRANCESE. On commence, en Allemagne sur-tout, à mettre ce mot en tête d'une pièce de musique qui doit être exécutée d'un mouvement modéré, en détachant bien les notes & d'un coup d'archet court & léger.

On se sert aussi de cette expression en Italie pour désigner un genre d'*andante* gracieux. (*M. de Castilhon.*)

ALLA POLACCA. Ces mots à la tête d'une pièce de musique, indiquent qu'il faut l'exécuter comme une polonoise (voyez *Polonoise*), c'est-à-dire, d'un mouvement grave, en marquant bien les notes, quoiqu'avec douceur, & liant ensemble les doubles croches quatre à quatre; à moins que le compositeur n'ait expressément marqué le contraire.

ALLA SEMI-BREVE. Ancienne mesure qui revenoit précisément à l'alla brève, en usage aujourd'hui; car elle se notoit avec une ronde ou semi-brève par tems; & c'est ce qui l'a fait nommer *alla semi-brève.* Quelques-uns l'appellent abusivement *semi-alla brève*: on l'employoit au reste comme l'*alla brève*, & elle n'est plus d'usage. (*M. de Castilhon.*)

ALLA ZOPPA. Terme italien, qui annonce un mouvement contraint & syncopant entre deux tems, sans syncoper entre deux mesures, ce qui donne aux notes une marche inégale & comme boiteuse; c'est un avertissement que cette même marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'air. (*J. J. Rousseau.*)

ALL' OTTAVA. Lorsque dans la basse-continue on trouve ces mots italiens, il faut cesser d'accompagner, & exécuter seulement la *B. C.* des deux mains, prenant dans le dessus les mêmes notes qu'à la basse, mais d'une octave plus haut. On continue ainsi jusqu'à ce que l'on retrouve de nouveau des chiffres.

Souvent au lieu des mots *all' ottava*, on ne met que *all'* 8.

Depuis quelques tems, au lieu d'écrire un trait de chant bien haut au-dessus de la portée, en ajoutant les lignes postiches nécessaires, on l'écrit, pour diminuer la peine, une octave plus bas, & par conséquent dans les portées, & l'on met un 8 dessous, suivi d'une ligne prolongée tant que ce trait de chant dure. Voyez *les pl. fig.* 20. (*M. Castilhon.*)

ALLEGRO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot italien écrit à la tête d'un air indique, du vîte au lent, le second des cinq principaux degrés de mouvement distingués dans la musique italienne. *Allegro*, signifie *gai*; & c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *presto.* Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement,

& de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaîté. (Voyez *Mouvement.*)

Le diminutif *allegretto* indique une gaîté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la mesure. (*J. J. Rousseau.*)

ALLEMANDE, *s. f.* Sorte d'air ou de pièce de musique dont la mesure est à quatre tems & se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractère d'air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout. L'*allemande* en sonate est par-tout vieillie, & à peine les musiciens s'en servent-ils aujourd'hui: ceux qui s'en servent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

ALLEMANDE, est aussi l'air d'une danse fort commune en Suisse & en Allemagne. Cet air, ainsi que la danse, a beaucoup de gaîté. Il se bat à deux tems. (*J. J. Rousseau.*)

ALLEMAGNE. (*Histoire de la musique en*) On ne peut pas douter que le climat n'ait une influence sensible sur le goût & l'aptitude des peuples divers pour les beaux-arts; & la musique est peut-être celui de tous qui est le plus soumis à l'énergie de cette influence. Les grecs, en faisant d'Apollon le dieu de la lumiere & celui de tous les beaux-arts, ont voulu peindre, par une allégorie frappante, l'empire du soleil sur l'organisation humaine. C'est dans les pays chauds que l'organe de la voix montre en général plus de souplesse & d'éclat: c'est là que la musique, inspirée par la nature, est devenue un art, & a exercé le plus puissant empire. C'est dans les mêmes climats que les oiseaux ont le chant le plus agréable & le plus varié; ce n'est que dans le printemps & l'été que les oiseaux chanteurs font entendre leur ramage. On n'en trouve aucun par-delà une certaine latitude; & les anglois ont remarqué qu'on n'avoit jamais vu de rossignol au-delà de la Tweed, rivière au nord de l'Angleterre, & qui la sépare de l'Ecosse.

En partant de ce principe, on seroit fondé à croire que l'*Allemagne* est une des parties de l'Europe où la musique a dû faire le moins de progrès; mais l'expérience a démenti cette induction. Il faut en conclure qu'à cet égard, comme à beaucoup d'autres, les facultés humaines sont encore plus soumises aux causes morales qu'aux causes physiques; que l'homme est le plus souple & le plus docile des animaux, & qu'il n'y a aucune influence naturelle qui ait sur lui autant d'empire que l'instruction, l'habitude, & cet instinct d'imitation qui lui est propre.

Depuis le règne de Charlemagne, il y a eu en *Allemagne* des *maîtres-chanteurs* formant une espèce de confrairie de menétriers ambulants, qui alloient de ville en ville chanter des chansons en jouant de quelques instruments.

La musique d'église y a été, depuis la même époque, cultivée avec soin; & la réformation ayant amené l'usage de chanter les pseaumes en langue vulgaire, introduisit dans les églises protestantes d'*Allemagne* une musique plus chantante & plus agréable que l'ancien plain-chant, lequel, au lieu de se perfectionner, dégénéra sensiblement pour l'exécution dans les églises catholiques de l'Europe.

L'esprit de controverse musicale qui se développa en Italie après les premières découvertes de Gui d'Arezzo, gagna bientôt en *Allemagne* & y fit naître beaucoup d'ouvrages savants sur la musique tant ancienne que nouvelle.

Mais l'objet de ce dictionnaire n'est pas de donner une histoire suivie & détaillée de la musique. Nous ne nous sommes proposés dans ces articles historiques que de faire connoître le goût particulier de chaque peuple à l'égard de la musique, & la part qu'il a eue aux progrès de cet art.

Les guerres, les intérêts politiques & les disputes de religion ont entretenu de tout tems une correspondance très-intime entre l'Allemagne & l'Italie. Les représentations musico-dramatiques passèrent promptement de l'une dans l'autre.

Ce fut à Hambourg qu'on vit représenter le premier opéra, c'étoit en 1678. Le poëme avoit pour titre *Orontes*, & fut mis en musique par le maître de chapelle nommé Theil. Les opéra qu'on donna sur ce théatre depuis cette époque jusqu'au commencement de ce siècle, furent tous en allemand. On y introduisit successivement des airs en italien, en conservant le récitatif en langue vulgaire: cette bigarrure plut beaucoup dans un tems où le goût n'étoit pas encore formé, & où la supériorité & la réputation de la musique italienne commençoient à la répandre dans toute l'Europe.

Ce qui donna particulièrement de la vogue à l'opéra de Hambourg, ce furent les talents rares des premiers compositeurs qui travailloient pour ce théatre. Les plus célèbres sont *Keiser*, *Matheson*, *Handel*, *Cousser* & *Telemann*. Le premier a composé 107 opéra, & est mort en 1739. Nous ne connoissons aucun de ses ouvrages; mais il faut s'en rapporter au jugement du fameux Hasse. Il disoit à M. Burney que c'étoit « un des plus grands » musiciens que le monde eût jamais vus ». (*The present state of music in Germany*, &c. t. 1, p. 350.)

Matheson est plus renommé comme écrivain que comme compositeur. Il est mort en 1764, âgé de 82 ans. Il aimoit à se vanter, en mourant, d'avoir publié autant d'ouvrages sur la musique qu'il avoit vécu d'années, & il prétendoit qu'il en laisseroit autant en manuscrit à ses héritiers pour l'instruction de la postérité.

Handel, né à Halle en 1684, alla à Hambourg à la fin du dernier siècle, & commença par jouer du violon à l'orchestre de l'opéra, où il tint ensuite le clavecin: ce fut en 1705 qu'il donna son premier opéra sur un poëme italien intitulé *Elmira*. Nous parlerons plus en détail de la vie & des ouvrages de cet immortel musicien, à l'article *Angleterre*, parce que c'est sur-tout dans ce pays qu'il a composé les ouvrages qui ont fait sa réputation & sa gloire.

Cousser, né en 1659 à Presbourg en Hongrie, fut appellé vers 1693 à Hambourg, pour y prendre

la direction de l'opéra. Il avoit voyagé, & ce fut lui qui introduisit en *Allemagne* la manière de chanter des italiens. On a de lui beaucoup d'ouvrages imprimés.

Telemann, né à Magdebourg en 1681, a été un des compositeurs les plus féconds. Handel disoit de lui qu'il écrivoit une pièce de musique à huit parties avec autant de facilité qu'un autre écriroit une lettre. C'est sur-tout dans la musique d'église qu'il a montré un talent extraordinaire. Il avoit plus de science que de goût, & ses ouvrages de théatre sont oubliés.

L'opéra s'est établi presqu'à la même époque sur les théatres de Hambourg, de Vienne, de Berlin & de Dresde.

Léopold qui occupoit le trône impérial aimoit les sciences & les arts, & cultivoit particulièrement la musique. Il attira à sa cour les talents les plus célèbres, tant nationaux qu'étrangers. Il fit faire, par les plus grands compositeurs, de la musique d'église pour sa chapelle, & des opéra pour son théâtre; & il les faisoit exécuter par les plus habiles virtuoses de l'Allemagne & de l'Italie.

Je trouve, dans des mémoires historiques sur ce prince, un trait qui me paroît mériter d'être conservé. Léopold aimoit les arts & les spectacles; mais ses revenus ne lui permettoient pas d'être magnifique. Il caressoit les talents, mais ne les enrichissoit pas. Quelques chanteurs italiens qui ne se trouvoient pas assez bien payés refusèrent un jour opiniâtrement de chanter à un spectacle où l'empereur & sa sœur étoient rassemblés pour les entendre. Un des ministres de Léopold lui demanda quel châtiment il vouloit qu'on infligeât à ces insolents: *Que voulez-vous faire*, répondit-il, *à ces êtres qui ne sont pas des hommes? ils sont dispensés d'avoir de la raison.*

On connoît, par cent exemples, l'impertinente & risible fatuité de ces virtuoses quand ils ont quelque talent. Un d'eux voulant un jour entrer dans la chapelle, où il y avoit beaucoup de foule, dérangeoit sans façon un étranger de distinction pour se faire faire place. L'étranger un peu étonné lui demanda qui il étoit pour avoir de pareilles manières. *Je suis*, répondit le chanteur, *il signor Antonio, soprano de sa sacrée majesté impériale.*

Les principaux musiciens que Léopold employa sont Fux, Caldara, Ziani & Conti. Le premier, né en Styrie, dans le cercle d'Autriche, composa non-seulement de la musique pour l'église & pour le théatre, il a publié aussi différents ouvrages sur la théorie de l'art, dont le plus célèbre est un traité élémentaire des principes de la composition, qui a été traduit en italien, & qui a été jusqu'à présent le guide des maîtres & des écoles d'Italie.

Caldara, Ziani & Conti, italiens tous trois, se sont fait, dans le tems, quelque réputation par des compositions oubliées aujourd'hui. Il s'est conservé sur le dernier une anecdote que nous rapporterons ici. En 1730, ce musicien ayant été insulté à Vienne par un prêtre séculier, s'en vengea sur le champ par des coups. La querelle ayant eu des témoins, il y eut un procès criminel, & en vertu d'une sentence ecclésiastique, Conti fut condamné à être exposé trois jours, pendant une heure, à la porte de l'église cathédrale de Saint-Etienne. L'empereur avoit adouci la sentence, en réduisant les trois stations humiliantes à une seule. Mais comme il ne se comporta pas à la première avec assez d'humilité & de résignation, on le condamna à subir la même pénitence deux autres jours, revêtu d'une espèce de sac grossier, & tenant une torche à la main. Après quoi la justice ordinaire le condamna à une amende de mille francs au profit du prêtre qu'il avoit frappé, à tous les dépens, à être emprisonné quatre ans, & ensuite banni à perpétuité des domaines d'Autriche. On fit, à ce sujet, l'épigramme suivante, qui n'ayant de sel que des jeux de mots latins, ne peut se traduire en françois:

« Non ea musa bona est musica, composuisti
» Quam Conti, tactus nam fuit ille gravis.
» Et bassus nimium crassus, neque consona clavis:
« Perpetuo nigras hic geris ergo notas ».

L'exemple de Léopold ne pouvoit manquer de contribuer à répandre, dans les autres cours, le goût de la musique & des spectacles musico-dramatiques. Il s'établit des opéra presque en même tems à Vienne, à Hambourg, à Berlin, à Dresde. Ils furent d'abord, comme nous l'avons dit, composés de récitatifs & de chœurs en allemand, & d'airs en italien; mais cet usage barbare tomba bientôt, & l'opéra, purement italien, fut adopté presque uniquement sur tous les théatres. Les cours de Manheim, de Munich, de Stutgard, &c. suivirent l'exemple des cours plus considérables: toute l'*Allemagne* fut bientôt peuplée de musiciens de tous les genres. On y appella d'Italie les compositeurs les plus renommés & les plus grands virtuoses; & c'est depuis 80 ans le pays du monde où il s'est composé & exécuté le plus de musique.

Ce qui a le plus contribué à étendre le goût de la musique dans toute l'*Allemagne*, c'est un usage qui s'y pratique de tems immémorial, & qui ne subsiste dans aucun autre pays. Dans presque toutes les écoles publiques, des villages comme des villes, on enseigne la musique aux enfants en même tems qu'on leur apprend à lire & à écrire; &, ce qu'il y a de remarquable, c'est que par-tout où les jésuites ont eu des collèges & des écoles, ils ont donné la plus grande activité à cette partie de l'enseignement public. Par-tout ailleurs cet ordre religieux s'est montré peu favorable à la culture des beaux arts. Le savant Lami, qui a composé pendant un grand nombre d'années à Florence, une feuille périodique pleine d'érudition, faisoit voir un jour à un étranger les curiosités de cette ville. En voyant le palais Pitti, voilà, dit l'étranger, *le berceau des arts — & voilà leur tombeau*, lui répondit Lami, en

lui montrant le couvent des jésuites qui se trouvoit vis-à-vis de ce palais. Un principe politique des jésuites étoit de se prévaloir, par-tout où ils s'établissoient, de tout ce qui pouvoit être agréable aux Princes & augmenter l'influence de leur ordre sur le peuple. Ils trouvèrent en *Allemagne* l'enseignement de la musique établi dans les écoles, & le goût de cet art répandu par-tout; ils en favorisèrent l'étude & la pratique.

Une autre circonstance qui contribua infiniment à fortifier l'effet de ces motifs d'encouragement, c'est le goût vif & éclairé que les princes les plus distingués & les plus puissants montrèrent à la fois non-seulement pour les productions, mais encore pour la pratique de la musique. Ce n'étoit pas simplement en eux un besoin d'amusement ou un air de magnificence; ils chantoient eux-mêmes dans leurs concerts, ils jouoient de plusieurs instruments; plusieurs même composoient. Léopold étoit du nombre: on exécutoit souvent, dans sa chapelle, des ouvrages de sa composition. L'impératrice-reine étoit très-bonne musicienne, & l'étude de la musique a été fort soignée dans l'éducation de ses augustes enfants. Le feu électeur palatin jouoit très-bien de la flûte & du violoncelle, & a publié différentes pièces de musique. Sa sœur, l'électrice douairière de Saxe, a composé des opéra. Elle avoit appris la composition de Porpora, & a eu long-tems à son service le célèbre chanteur Guadagni. M. le duc de Wirtemberg jouoit avec une grande supériorité du clavecin, & toute l'Europe a été témoin de la magnificence extraordinaire avec laquelle il faisoit exécuter sur les théâtres de Stutgard & de Louisbourg les opéra qu'il faisoit composer au savant & fécond Jomelli. C'est sur ces mêmes théâtres que le créateur de la véritable danse dramatique, l'ingénieux Noverre, a fait exécuter les plus beaux de ses ballets. Sans parler du grand nombre d'autres princes d'*Allemagne* qui ont cultivé la musique & contribué à ses progrès, je ne citerai plus que l'immortel Fréderic II, qui en dirigeant lui-même tous les détails d'un grand royaume, trouvoit le tems de jouer tous les jours de la flûte pour se désennuyer, & qui composa un menuet dans sa tente après avoir perdu la bataille de Collin.

Le goût de ce prince pour la musique avoit cela de remarquable, qu'il s'étoit formé & développé malgré les obstacles les plus imposants. Fréderic Guillaume, son pere, qui regardoit comme une fantaisie ridicule & frivole la passion que le prince royal témoignoit pour les arts, lui avoit défendu très-sérieusement, non-seulement de faire de la musique, mais même d'en entendre; & l'on sait combien il étoit dangereux, même pour son fils, de lui désobéir. Cependant la reine mere voyant que le goût de son fils pour la musique sembloit s'accroître par les difficultés & par le danger, engageoit des musiciens pour lui; mais il étoit important que toutes ces petites négociations fussent couvertes des ombres du mystère: si le Roi eût découvert qu'on avoit méprisé ses ordres, les virtuoses qui auroient été complices de la désobéissance, couroient le risque d'être pendus. Souvent le prince prenoit le prétexte d'une chasse pour faire de la musique; & c'étoit quelquefois dans une Caverne, ou au fond d'un bois qu'il établissoit ses concerts.

Fréderic II a fait construire un superbe théatre où il faisoit représenter des opéra à grands frais. Il avoit des concerts réguliers; il protégeoit & pensionnoit des compositeurs & des virtuoses célèbres. Une protection si active de la part d'un monarque, dont l'esprit & les talents, ainsi que le génie, eurent tant d'influence sur les esprits, sur-tout en *Allemagne*; auroit pu faire faire à la musique des progrès plus marqués qu'elle n'en a faits dans ses états. Mais le premier & le plus puissant encouragement des arts, c'est la liberté: Fréderic étoit amateur; mais il étoit souverain: il vouloit étendre sur les goûts l'autorité qu'il étoit accoutumé à exercer sur les volontés; & il réfroidissoit par des préférences exclusives l'émulation que ses suffrages & ses bienfaits devoient exciter. Il ne faisoit exécuter que la musique de certains maîtres, & jugeoit sur les noms des auteurs, plus que sur le mérite des ouvrages. Ce prince, qui ne pouvoit pas souffrir la poésie de ses compatriotes, n'aimoit guère que leur musique. Ses deux auteurs favoris étoient Graun pour la musique vocale, & Quantz pour les airs de flûte. Ce Quantz avoit été son maître pour cet instrument, & l'élève roi en jouoit aussi bien que le professeur. La réputation de Graun & de Quantz étoit, dit M. Burney, une espèce de religion à Berlin, & l'on y juroit par leurs noms, plus que par ceux de Luther & de Calvin. Ce n'est pas qu'il n'y eût, à cet égard, un schisme comme sur tout autre dogme; mais les diffidents n'y hasardoient leurs opinions que tout bas; au lieu que ceux du parti dominant établissoient tout haut leur doctrine; ainsi, dans ce même pays où regnoit une tolérance universelle à l'égard de la religion, on n'osoit y professer en musique d'autres opinions que celle du prince. Il en résulta, ajoute le même écrivain, que la musique de Berlin est plus véritablement allemande, que celle d'aucune autre partie de l'*Allemagne*; car, quoiqu'on y donnât constamment, dans le carnaval, des opéra italiens, Sa Majesté prussienne ne souffroit pas qu'on y en exécutât d'autres que ceux de Graun, d'Agricola & de Hasse; & encore très-peu du dernier, quoiqu'il fût supérieur aux deux autres; mais il avoit sans doute le malheur d'être trop italien dans sa manière.

Fréderic II soumettoit ses virtuoses, comme ses soldats, à une discipline sévère. Il avoit sa place au parquet derrière le maître de Chapelle, suivant des yeux la partition. Si quelqu'un des chanteurs ou ses exécutans s'avisoit de changer, de supprimer ou d'ajouter une seule note à la partie dont il étoit chargé, il lui étoit enjoint *de par le Roi*, de se conformer à ce qui étoit écrit par le compositeur. Cette

discipline, excellente pour prévenir les licences & les écarts du goût, n'étoit pas moins efficace pour arrêter en même tems l'essor du talent & les progrès de l'art. La musique a donc été, pour ainsi dire, stationnaire dans ce pays pendant tout le règne de ce prince, qui laissoit à cet égard moins de liberté peut-être que dans les matières de gouvernement. Ajoutons ici un mot du célèbre organiste Sebastien Bach. *Vous croyez*, disoit-il à un François, *que le roi aime la musique; non il n'aime que la flûte: & encore si vous croyez qu'il aime la flûte, vous vous trompez, il n'aime que sa flûte.*

Il n'y a point de pays au monde, sans en excepter l'Italie, où le peuple ait un goût plus général pour la musique qu'en *Allemagne*; parce qu'il n'y en a point où les oreilles soient plus continuellement frappées de musique de toute espèce. Dans toutes les villes, des troupes de virtuoses ambulants parcourent les rues & remplissent les auberges, chantant & jouant des instruments. Par-tout où il y a des universités & des collèges, les étudiants se rassemblent pour aller dans les rues, la nuit surtout, chanter des hymnes, des canons, ou des morceaux d'opéra à plusieurs parties, s'accompagnant de toutes sortes d'instruments; & ils reçoivent sans scrupule de l'argent de ceux qu'ils ont amusés (1). Les enfans sont exercés, dans les villages mêmes à chanter en parties; & ceux des soldats ont aussi des écoles particulières où ils apprennent à chanter. Il y a peu de domestiques qui ne sachent jouer de quelques instruments. Tous les princes ont une musique militaire; & la plupart ne croiroient pas avoir bien dîné si le repas n'étoit accompagné au moins de timballes & de trompettes.

Nous avons déjà fait connoître les premiers compositeurs pour la musique de théatre que l'*Allemagne* ait produits; nous allons donner une légère notice de ceux qui se sont distingués dans les différentes parties de la musique.

Jean-Fréderic Agricola, que nous avons cité comme un des compositeurs favoris du feu roi de Prusse, étoit né en 1720 dans la Haute-Saxe; il avoit étudié la musique à Leipsick, sous le fameux Sebastien Bach. En 1751, il fut nommé par Fréderic compositeur de la cour. Ses compositions dans tous les genres sont très-nombreuses, & portent le caractère d'un génie heureux & facile. Il étoit un des meilleurs organistes de l'*Allemagne*, d'où sont sortis les plus grands organistes. Agricola a montré un talent plus original dans la musique d'église, que dans celle du théatre; mais il n'osoit se livrer à son goût pour la première. Le roi de Prusse ne pouvoit pas souffrir ce genre de musique; lorsqu'il apprenoit qu'un compositeur avoit composé un oratorio ou un motet, il croyoit que son goût en étoit gâté, ou qu'il en manquoit; & lorsqu'il entendoit ensuite exécuter quelque morceau de musique théatrale du même compositeur, il aimoit à dire: *cela sent l'église.* Agricola a publié un petit ouvrage allemand, *sur l'art de chanter*, qui est fort estimé.

Charles-Henri Graun étoit né en 1701, dans le cercle électoral de Saxe. Il fut d'abord chanteur dans une église de Dresde. Lorsqu'il eut perdu sa voix de dessus, il se livra à la composition. Il fit d'abord de la musique d'église. En 1723, il alla à Brunswick pour y chanter la taille dans les opéra qu'on devoit y donner. On débuta par un opéra de *Henri l'oiseleur.* Les airs qu'il avoit à chanter ne lui parurent pas bons; il en fit d'autres qu'il chanta avec les plus grands applaudissements. Ce succès l'encouragea à tenter la composition d'un opéra. Il mit en musique un poëme allemand intitulé *Polidore*, qui réussit beaucoup & commença sa réputation. Il resta attaché à la cour de Brunswick jusqu'en 1735 que Fréderic, alors prince royal, le prit à son service. Il continua de chanter dans les opéra & en composa un grand nombre, ainsi que beaucoup de pièces pour l'église & pour le concert. Il mourut à Berlin en 1759. Voici ce qu'on dit du caractère de ses ouvrages dans une notice de sa vie, imprimée à Berlin en 1772, à la tête d'un recueil de *duo* & de *trio* de ce compositeur. « Comme compositeur, il possédoit parfaitement » l'harmonie & toutes les finesses. Ses compositions sont toutes d'une harmonie pure, juste, » facile à saisir; & ses accompagnements, quoique » pleins quand il le faut, n'étouffent jamais la voix. » Ses pièces à plusieurs parties récitantes sont toutes » très-bien travaillées. On trouve dans toutes ses » œuvres les modulations les plus régulières; & il » étoit si sensible là-dessus, qu'il étoit blessé de la » plus petite dureté dans la modulation: sa mélodie » est une des plus agréables que l'on puisse trouver, & ce n'est pas trop dire. Quoique les airs » de M. Graun ne manquent nullement de feu, » cependant il réussissoit généralement mieux dans » les expressions agréables, douces & tendres. Ses » *adagio* sur-tout sont des chef-d'œuvres & annoncent parfaitement la douceur, l'aménité & » l'affabilité de son caractère ».

Tous les compositeurs que nous avons nommés avoient formé en partie leur goût sur celui des maîtres italiens, dont la musique étoit adoptée & applaudie sur tous les théatres d'*Allemagne*; mais ils avoient, en même tems conservé un caractère particulier tenant au goût national, parce qu'ils avoient mis en musique des poëmes allemands avant de travailler sur des poëmes italiens, & que le caractère de la musique a des rapports nécessaires avec l'accent & la déclamation de la langue à laquelle elle s'associe. Ces différents maîtres forment donc une espèce d'école mixte où le goût italien est modifié par une teinte très sensible de germanisme. Il s'est élevé au milieu d'eux un homme qui, né avec un talent rare & un goût exquis, se forma comme les autres sur la musique des habiles

(1) Il y a à Berlin un établissement pour élever 24 enfants, qui sont instruits dans la musique, sont vêtus en uniformes, & vont ainsi chanter dans les rues.

maîtres de son pays, mais abandonna bientôt sa première manière, adopta entiérement celle de Naples, & n'est cité, par les italiens mêmes, que comme un modèle du style le plus élégant & le plus pur.

Jean-Adolphe Hasse est né dans les premières années de ce siècle à Bergendorf dans la Basse-Saxe. Il n'est guère connu en Italie que sous le nom du *Saxon* (*il Sassone*). Il semble que la Saxe soit pour l'*Allemagne* ce qu'est le royaume de Naples pour l'Italie, le pays où sont nés les plus grands talents en musique. Hasse commença par chanter dans les opéra. Les cantates de Keiser, qu'il a toujours beaucoup admirées, lui donnèrent du goût pour la composition : à peine avoit-il 18 ans qu'il mit en musique un opéra d'*Antigono*. Le talent naturel qu'on y trouva fut encouragé : desirant de le cultiver, il alla à Naples, où il étudia la musique, d'abord sous Porpora, ensuite sous Alexandre Scarlatti. A son retour en *Allemagne*, il fut nommé maître de chapelle de l'électeur de Saxe, & composa un grand nombre d'opéra, quelques-uns allemands, mais pour le plus grand nombre italiens. Ces opéra exécutés avec une grande magnificence sur un des plus beaux théatres de l'Europe, avec l'orchestre le plus nombreux & le mieux composé firent une grande réputation à Hasse. C'est sur ce théatre, dit Algarotti dans une épitre italienne adressée à Auguste III, *c'est là que la divine harmonie de l'Italie résonne sous les doigts agiles de Hasse, qui, régnant sur les cœurs, excite ou calme aux sons de sa lyre toutes les affections du cœur; & nouveau Timothée, excite, à son gré, dans l'ame d'Auguste, la pitié, la colère, ou l'amour.*

Qu'on nous permette de citer ici, en faveur de ceux qui savent l'italien, les vers originaux dont nous n'avons pas prétendu rendre dans notre froide prose l'élégance & la grace.

« Risuona d'Hasse sotto all'agil dito,
» Che gli affetti del cuor, del cuor signore;
» Irrita, e molce a un sol'toccar di lira
» E pietà, com' ei vuol, sdegno, od amore,
» Nuovo Timoteo in sen d'Agosto inspira.
(*Op. del conte algarotti*, tome VIII.)

La plupart des opéra que Hasse mit en musique étoient des ouvrages de commande écrits par Métastase. Il étoit rare que le succès ne couronnât pas l'union de deux talents si dignes de leur renommée. Le dernier de ces ouvrages fut l'opéra de *Ruggiero*, exécuté à Milan en 1771, pour le mariage de l'archiduc Ferdinand, avec la princesse de Modène.

Hasse avoit épousé la célèbre cantatrice Faustina : après avoir passé avec elle un grand nombre d'années à Vienne, il est allé finir ses jours à Venise.

Voici ce que dit un grand admirateur de Hasse & de la musique italienne dans un ouvrage dont nous avons tiré beaucoup de secours pour cet article. (*Burney's musical travels.*)

« Je n'ai pas rencontré un seul professeur de musique qui ne convînt que Hasse est le plus naturel, » le plus élégant, & le plus judicieux compositeur » de musique vocale, ainsi que le plus fécond qui » existe aujourd'hui. Egalement favorable à la poésie & à la voix, il montre autant de génie que » de jugement, & dans la manière d'exprimer les » paroles, & dans celle d'accompagner la douce » & tendre mélodie qu'il offre au chanteur. Il regarde toujours la voix comme le principal objet » de l'attention au théatre; il ne l'étouffe jamais » sous le jargon savant des desseins & des instruments multipliés : il a l'attention de la faire » toujours dominer dans ses airs, comme un peintre » à celle de porter la plus forte lumière sur la figure » capitale de son tableau ».

Il y a du goût & de la vérité dans cette observation; mais il y auroit quelque chose à rabattre de l'éloge qu'on accorde ici à ce compositeur pour sa fidélité à rendre le sens des paroles. Hasse, ainsi que ses modèles, n'attachoit pas un si grand prix à ce mérite : peut-être même que comme étranger, il ne saisissoit pas toujours parfaitement l'esprit des paroles qu'il mettoit en musique. Nous n'en citerons qu'un exemple. Il y a un couplet de Métastase qui commence par ces deux vers :

» E la beltà del cielo
» Un raggio ch'innamora, &c. ».

La beauté est un rayon du ciel, qui inspire l'amour, &c.

Hasse ne voyant que la coupe des vers, a fait une phrase musicale pour chaque vers; de manière qu'il y a un petit repos à la fin du premier, comme s'il y avoit *la beauté du ciel est — un rayon qui inspire l'amour*. Je ne doute pas que d'autres compositeurs, même italiens, n'aient fait le même contre-sens, & que leurs airs, comme celui de Hasse, n'aient été fort applaudis en Italie : cela prouve que les inversions ne conviennent guère aux vers lyriques, & que les italiens n'écoutent la musique qu'avec leurs oreilles.

Nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que de cette foule d'ouvrages que Hasse a composés pour le théatre, il ne reste dans les porte-feuilles même des amateurs, qu'un petit nombre d'airs & de duo, dont la beauté tient sur-tout à la vérité de l'expression & à un chant naturel & sensible. Une multitude d'autres morceaux, fort applaudis dans la nouveauté, sont tombés dans un éternel oubli; parce que leur mérite tendit simplement à quelques traits nouveaux dans les formes, dans l'accompagnement ou dans l'exécution, qui étant devenus communs ensuite, ont perdu tout leur prix. Gardons-nous de croire que ce soient là les véritables beautés de la musique. Ce seroit le plus frivole & le dernier des arts, si ses effets dépen-

étoient de causes aussi fugitives que la nouveauté & la fantaisie.

C'est ce qu'a très-bien senti un artiste bien supérieur à tous ceux que nous venons de nommer. Ceux-ci ont eu à un très-haut degré le savoir, le talent & le goût; lui seul a eu un génie créateur: il a étendu les limites de son art; il a ouvert des routes nouvelles & a donné à la musique une grandeur & une énergie que non-seulement elle n'avoit pas eue depuis les grecs, mais même dont les artistes eux-mêmes ne la croyoient pas susceptible. Il est aisé de reconnoître à ces traits l'auteur d'*Alceste* & d'*Orphée*.

Christophe Gluck étoit né dans le Palatinat, d'une famille pauvre, vers l'an 1716 ou 17. Son père étant allé s'établir en Bohême, y mourut bientôt après, laissant son fils encore en bas âge & sans fortune. L'éducation de cet enfant fut très-négligée; mais la nature lui avoit donné l'instinct de la musique. Ce goût naturel est commun en Bohême, où dans les villes & villages, dans les églises & dans les rues, hommes, femmes, enfants, chantent en parties & jouent de quelques instruments. Le jeune Gluck apprit à jouer de la plupart des instruments presque sans aucune leçon. Il alloit, de ville en ville, subsistant des bénéfices seuls de son talent; il trouva à Vienne des secours qui le mirent en état de suppléer au peu d'éducation que son état d'abandon & de négligence lui avoit permis de recevoir. Il y apprit les principes de la composition, & se mit à composer différents ouvrages dont le succès l'encouragea à chercher tous les moyens de perfectionner ses talents. Il prit le parti d'aller en Italie, c'étoit en 1736; & il n'avoit pas encore 20 ans. Après quatre ans d'études, il se sentit en état de travailler pour le théatre. Son premier opéra fut l'*Artaserse*, qu'il fit exécuter en 1741 à Milan, où il donna successivement en 1742 le *Demofoonte*; en 1743, le *Siface*; en 1744, *la Fedra*. Il donna en même tems dans ces quatre années, le *Demetrio* & l'*Ipernestra* à Venise; l'*Artamene* à Creme, & l'*Alessandro nell'Indie* à Turin. Ces ouvrages réussirent presque tous, & le mirent sur la première ligne des compositeurs. On l'invita à passer à Londres où il fit deux opéra en 1745. Il revint en Allemagne, où il donna plusieurs ouvrages de théatre & d'autres. C'est dans cet intervalle qu'il chercha à réparer le vice de son éducation. La nature lui avoit donné le goût de la poésie & de l'instruction, comme celui de la musique. Il se livre à l'étude des langues latine & françoise; se lia avec les hommes de lettres les plus distingués, & prit dans leur commerce & dans la lecture des meilleurs ouvrages, des idées plus grandes & plus hardies qu'on n'en avoit encore conçues sur les effets qu'on pourroit tirer de l'union de la musique avec la poésie. Il sentit de bonne heure que ces beaux airs, auxquels les italiens & leurs admirateurs sembloient borner la principale puissance de la musique, & dont tout le charme résidoit dans l'élégance des formes & dans la suavité de la mélodie, n'étoient faits que pour chatouiller agréablement l'oreille, ou, tout au plus, pour donner à l'ame des émotions foibles & vagues, & non pour y exciter des sentiments vifs & profonds. Quand on lui parloit de certains airs renommés que l'on appelloit pathétiques; cela est charmant, disoit-il, mais en adoptant une expression italienne très-énergique, cela ne va pas jusqu'au sang: (*questo non tirà sangue.*)

Dans les opéra qu'il avoit faits en Italie, il s'étoit toujours attaché, plus que les autres compositeurs ne le faisoient d'ordinaire, à exprimer dans ses airs le sens & le caractère des paroles; mais ce fut en Angleterre qu'il conçut la première idée d'une musique vraiment dramatique. Voici comme il a raconté lui-même ce fait à l'auteur de cet article.

Indépendamment des deux opéra qu'on lui avoit demandés à Londres, on l'engagea à faire un *pasticcio*. On sait que ce sont des poëmes auxquels on adapte des morceaux de musique choisis dans d'autres opéra. Il choisit donc dans tous ses ouvrages les airs qui avoient été constamment applaudis, & les enchassa avec le plus d'art & d'attention qu'il put dans le poëme qu'on lui donna, & qui étoit, autant que nous pouvons nous le rappeller, *Pyrame & Tisbé*. A la représentation, il fut tout étonné que les mêmes morceaux qui avoient produit le plus grand effet dans les opéra pour lesquels ils avoient été composés, n'en produisoient aucun transportés sur d'autres paroles, & à une autre action. En y réfléchissant, il jugea que toute musique bien faite perdroit nécessairement à être transplantée, à moins qu'on n'y attachât d'autres paroles qui en rendissent exactement le caractère & le mouvement. Il en conclut qu'il ne falloit espérer de donner à la musique toute l'énergie & tout le charme dont elle est susceptible, qu'autant qu'elle seroit intimement unie à une poésie animée & simple, peignant avec vérité des sentiments naturels & bien déterminés; que la musique pouvoit devenir un langage sensible, propre à rendre toutes les affections du cœur humain; mais que pour cela il falloit que le chant suivît exactement le rythme & les accents de la parole, & que les instruments qui l'accompagnoient concourussent par leur expression propre, ou à fortifier celle du chant ou à contraster avec elle, suivant que la situation & les paroles l'exigeoient.

Ces idées se mûrissoient dans son esprit lorsqu'il entendit exécuter à Vienne la fameuse ode de Dryden *sur la puissance de la musique*, qu'on avoit traduite en italien mot à mot, & par conséquent d'une manière barbare, afin d'y adapter, syllabe pour syllabe, la musique originale de Handel. Malgré la platitude souvent inintelligible des paroles, Gluck fut vivement frappé de plusieurs effets, & sur-tout de l'intention de cet ouvrage. Il engagea un poëte allemand à la traduire dans sa langue, mais avec des changements qu'il jugea nécessaires,

Il y a dans l'ode de Dryden trop de narration, qui ne comporte qu'un récitatif froid & monotone. Gluck voulut qu'on y donnât une forme plus dramatique, en substituant à une partie du récit un dialogue vif & coupé, & en renforçant les mouvements d'enthousiasme d'Alexandre, lorsqu'il se sent exciter aux combats par la musique guerrière de Timothée. On exécuta son idée : il mit cette espèce de cantate en musique : la musique produisit, dit-on, le plus grand effet ; mais elle ne le satisfit pas lui-même. Il sentoit qu'il y manquoit l'action & le mouvement théatral ; il a toujours desiré qu'on traitât ce sujet en opéra : quelques poëtes l'ont fait ; mais aucun n'a rempli à son gré, l'idée qu'il s'en étoit formée.

Cependant sa réputation le fit rappeller en Italie en 1754. Il alla donner à Rome la *Clemenza di Tito* & l'*Antigono*. Il fit, en 1756, la *Clelia* pour l'ouverture d'un nouveau théatre : il alla ensuite à Parme, où il donna *Baucis & Filemone*, *Aristeo & Orfeo*. « Ces opéra, écrivoit-il lui-même, eurent » plus de succès qu'ils ne méritoient, parce qu'à » l'exception de l'*Orphée*, ils étoient tous composés » dans le goût italien, trop défectueux pour la » scène ».

Il se convainquit plus fortement que jamais que les poëmes de Métastase, quoique pleins des plus grandes beautés, non-seulement pour la poésie, mais même pour la vérité du dialogue, & pour la coupe de certains airs, & sur-tout des duo, ne pouvoient pas cependant comporter les grands effets dont il croyoit le mélodrame susceptible. Il sentit sur-tout qu'il falloit introduire des chœurs en action ; parce que rien ne prête plus aux grandes & fortes expressions de la musique théatrale, que les sentiments produits à la fois par une multitude d'hommes passionnés. Il communiqua ses idées à M. Calzabigi, bon poëte & homme de beaucoup d'esprit, qui ayant réfléchi lui-même sur les imperfections de l'opéra italien, & s'étant pénétré des mêmes principes, fut charmé de trouver un musicien en état d'entrependre avec lui une révolution éclatante dans cette partie de la littérature & des beaux-arts. C'est dans cet esprit que M. Calzabigi composa le poëme d'Orphée, & que Gluck le mit en musique. Il fut exécuté à Vienne en 1764. La première représentation excita plus d'étonnement que de plaisir. Des oreilles accoutumées à la routine du récitatif & à la forme des airs de l'opéra italien, se trouvèrent déconcertées par un genre de composition si nouveau. Cependant les grandes beautés musicales dont cet ouvrage est rempli, frappèrent les connoisseurs : les beautés simples & touchantes de situation & d'expression, donnèrent des émotions nouvelles aux ames sensibles qui s'abandonnoient à leurs propres impulsions. A la cinquième représentation, toutes les objections se turent ; l'opéra fut généralement applaudi, & le succès ne fit que s'accroître & se confirmer dans le grand nombre de représentations qu'on en donna successivement, ainsi qu'aux reprises qu'on en fit bientôt.

Lorsque l'année suivante, Gluck fut appellé à Parme pour les fêtes du mariage de l'Infant, il proposa de faire exécuter l'*Orfeo* ; il trouva de grandes oppositions de la part de toute la cour. Le suffrage de Vienne n'en imposoit guère à des amateurs italiens, qui ne concevoient pas qu'on prétendît faire un meilleur poëme que ceux de Métastase, & une plus belle musique que celles des Jomelli, des Sacchini, & des Piccinni. Le premier chanteur Millico, lorsqu'on lui parla de chanter le rôle d'Orphée, dit qu'on vouloit le perdre de réputation. Cependant Gluck vint à bout de vaincre toutes ces oppositions. Il connoissoit le peuple à qui il avoit à faire, & le jugeant encore plus sensible que vain, plus attaché à ses sensations qu'à son opinion, il insista & prit sur lui les risques de l'événement. L'opéra emporta tous les suffrages dès la première représentation ; &, lorsqu'après un certain tems, on voulut en remettre un autre, l'*Orfeo* fut redemandé à grands cris : on le donna vingt-huit fois de suite, & l'on ne voulut pas entendre l'*Armida* de Traetta, qui avoit été appellé en concurrence avec Gluck.

L'*Orfeo* a été depuis donné avec un succès constant sur la plupart des théatres de l'Europe. On l'exécuta en 1773 sur le théatre de la cour à Naples, & l'on y substitua au duo du troisième acte, un duo fait par un autre compositeur. Lorsqu'on donna ensuite l'opéra sur le théatre public, on ne voulut entendre qu'une fois le nouveau duo, & tout le public redemanda à grands cris celui de Gluck.

Une distinction remarquable qu'a obtenu cet ouvrage, c'est d'avoir été le premier opéra italien qui ait été gravé. Jusques-là, on s'étoit contenté en Italie de copier à la main les plus beaux airs de chaque opéra nouveau.

On engagea, quelques années après, un habile compositeur italien, M. Bertoni, à mettre en musique le même poëme pour le théatre de Venise : il le fit avec succès. On fit graver sa partition ; mais il exigea qu'on mît à la tête un *avis au lecteur*, dont voici la traduction littérale.

« Ce n'est pas sans quelque frayeur que j'ai accepté la proposition de mettre en musique l'*Orfeo* » du célèbre signor Calzabigi, après l'heureux succès qu'a justement obtenu, dans la même entreprise, M. le chevalier Gluck, chez toutes les » nations de l'Europe. En me mettant à l'ouvrage, » me trouvant dépourvu du secours du poëte, que » j'aurois pu consulter au besoin, je regardai comme » une circonstance aussi heureuse qu'utile pour moi, » d'avoir sous les yeux la partition du compositeur » pour suivre ses traces, au moins dans la marche » qu'il a tenue. C'est aux hommes d'un discernement juste & délicat à juger de la différence » qu'il y a dans le reste ».

Ce qui me paroît mériter attention dans cette préface,

préface ; c'est de voir qu'un habile compositeur, qui avoit déjà mis en musique, sans en être le moins du monde effrayé (*senfa trepidazione*), des poëmes sur lesquels les Vinci, les Jomelli, les Buranello, les Hasse, &c. avoient déployé toutes les richesses de leur art, éprouve ce moment de frayeur, en remettant en musique l'*Orfeo*, après M. Gluck ; qu'il se trouve fort heureux d'avoir la partition sous les yeux pour suivre la marche & la disposition générale que M. Gluck lui avoit tracée ; qu'il ait imité les intentions, les mouvements, & souvent même les motifs de tous les morceaux intéressants de l'original, & que cette imitation ait encore eu un grand succès chez les italiens mêmes, qui semblent ne desirer & ne goûter que la nouveauté. Je me contenterai d'exposer ce fait, & je laisse aux gens d'esprit à en tirer les conséquences.

Le succès éclatant d'*Orphée* engagea les deux auteurs à traiter sur le même plan un sujet plus tragique encore & plus favorable aux grands effets d'une musique dramatique. Ils composèrent *Alceste*, qui fut représenté à Vienne en 1768. La réussite ne fut balancée par rien : jamais opéra ne fit verser plus de larmes, & n'obtint plus d'applaudissements. Pendant deux ans on ne voulut voir aucun autre opéra sur le théatre de la cour, & l'on ne cessa d'y jouer *Alceste*. Il fut gravé en 1769. Gluck mit à la tête une épitre dédicatoire, où il rend compte de quelques-unes des idées qui l'ont conduit à chercher un nouveau genre de musique théatral. Comme cela tient à l'histoire de la musique & de ses progrès, nous donnerons ici la traduction de cette épitre, où le musicien se montre egalement homme d'esprit & homme de goût.

*Epitre dédicatoire de l'opéra d'*ALCESTE.

« Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'opéra d'Alceste, je me proposai d'éviter tous les abus que la vanité mal-entendue des chanteurs, & l'excessive complaisance des compositeurs avoient introduits dans l'opéra italien, & qui du plus pompeux & du plus beau de tous les spectacles, en avoient fait le plus ennuyeux & le plus ridicule ; je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments & l'intérêt des situations, sans interrompre l'action & la refroidir par des ornements superflus ; je crus que la musique devoit ajouter à la poésie ce qu'ajoute à un dessein correct & bien composé, la vivacité des couleurs & l'accord heureux des lumières & des ombres qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. Je me suis donc bien gardé d'interrompre un auteur dans la chaleur du dialogue, pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de son discours sur une voyelle favorable, soit pour déployer dans un long passage l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre que l'orchestre lui donnât le tems de reprendre haleine pour faire un point d'orgue.

» Je n'ai pas cru non plus devoir ni passer rapidement sur la seconde partie d'un air, lorsque cette seconde partie étoit la plus passionnée & la plus importante, afin de répéter régulièrement quatre fois les paroles de l'air, ni finir l'air où le sens ne finit pas, pour donner au chanteur la facilité de faire voir qu'il peut varier à son gré, & de plusieurs manières, un passage.

» Enfin, j'ai voulu proscrire tous ces abus contre lesquels, depuis long-tems, se récrioient en vain le bon sens & le bon goût.

» J'ai imaginé que l'ouverture devoit prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on alloit mettre sous leurs yeux, & leur en indiquer le sujet ; que les instruments ne devoient être mis en action qu'en proportion du dégré d'intérêt & de passions, & qu'il falloit éviter sur-tout de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air & le récitatif, afin de ne pas tronquer à contre-sens la période, & de ne pas interrompre mal-à-propos le mouvement & la chaleur de la scène.

» J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devoit se réduire à chercher une belle simplicité, & j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté ; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation, & liée à l'expression ; enfin il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grace en faveur de l'effet.

» Voilà mes principes ; heureusement le poëme se prêtoit à merveille à mon dessein ; le célèbre auteur de l'*Alceste*, ayant conçu un nouveau plan de drame lyrique, avoit substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides & sententieuses moralités, des passions fortes, des situations intéressantes, le langage du cœur & un spectacle toujours varié. Le succès a justifié mes idées, & l'approbation universelle, dans une ville aussi éclairée, m'a démontré que la simplicité & la vérité sont les grands principes du beau dans toutes les productions des arts, &c. ».

Le même motif qui nous a engagés à traduire l'épitre qu'on vient de lire nous détermine à y joindre la traduction de celle que Gluck à adressée à l'Infant duc de Parme, à la tête de *Pâris & Hélene*, opéra qu'il donna après *Orphée* & *Alceste*, mais qui n'eut pas le même succès, & qui, par la nature seule du sujet, n'en étoit pas susceptible.

Epitre dédicatoire de M. le chevalier Gluck, à la tête de son opéra de PARIS ET HÉLENE.

» Je ne me suis déterminé à publier la musique d'*Alceste* que dans l'espérance de trouver des imitateurs ; j'osois me flatter qu'en suivant la route

» que j'ai ouverte, on s'efforceroit de détruire les » abus qui se sont introduits dans le spectacle italien, & qui le déshonorent. Je l'avoue avec » douleur, je l'ai tenté vainement jusqu'ici. Les » demi-savants, les docteurs de goût (*i buongustai*), espèce malheureusement trop nombreuse, & de tout tems mille fois plus funeste » aux progrès des beaux-arts que celle des ignorants, se sont déchaînés contre une méthode, » qui, en s'établissant, anéantiroit leurs prétentions.

» On a cru pouvoir prononcer sur l'*Alceste* d'après » des répétitions informes, mal dirigées & plus mal » exécutées; on a calculé dans un appartement » l'effet que cet opéra pourroit produire sur un théâtre; c'est avec la même sagacité, que dans une » ville de la Grèce, on voulut juger autrefois, à » quelques pieds de distance, de l'effet de statues » faites pour être placées sur de hautes colonnes. » Un de ces délicats amateurs qui ont mis toute leur » ame dans leurs oreilles, aura trouvé un air trop » âpre, un passage trop ressenti ou mal *préparé*, sans » songer que, dans la situation, cet air, ce passage » étoit le sublime de l'expression, & formoit le plus » heureux contraste. Un harmoniste pédant aura remarqué une négligence ingénieuse ou une faute » d'impression, & se sera empressé de dénoncer » l'une & l'autre, comme autant de péchés irrémissibles contre les mystères de l'harmonie: bientôt après une foule de voix se seront réunies pour » condamner cette musique comme barbare, sauvage, extravagante.

» Il est vrai que les autres arts ne sont guère plus » heureux, & VOTRE ALTESSE en devine aisément » la raison. Plus on s'attache à chercher la perfection & la vérité, plus la précision & l'exactitude » deviennent nécessaires. Les traits qui distinguent » Raphaël de la foule des peintres sont en quelque » sorte insensibles; de légères altérations dans les » contours ne détruiront point la ressemblance dans » une tête de carricature, mais elles défigureront » entièrement le visage d'une belle personne; je » n'en veux d'autre preuve que mon air d'*Orphée*, » *che farò senza Euridice*; faites-y le moindre changement, soit dans le mouvement, soit dans la tournure de l'expression, & cet air deviendra un air » de marionnettes. Dans un ouvrage de ce genre, » une note plus ou moins soutenue, un renforcement de ton ou de mesure négligé, une *apogiature* hors de place, un trille, un passage, une » roulade, peuvent ruiner l'effet d'une scène toute » entière. Aussi lorsqu'il s'agit d'exécuter une musique faite d'après les principes que j'ai établis, » la présence du compositeur est-elle, pour ainsi » dire, aussi nécessaire que le soleil l'est aux ouvrages de la nature: il en est l'ame & la vie; » sans lui tout reste dans la confusion & le chaos: » mais il faut s'attendre à rencontrer ces obstacles » tant qu'on rencontrera dans le monde de ces » hommes qui, parce qu'ils ont une paire d'yeux & » d'oreilles, n'importe de quelle espèce, se croient » en droit de juger des beaux-arts, &c. »

Nous rapporterons, au sujet de ce dernier opéra, une anecdote qui mérite d'être conservée. On sait l'admiration que Rousseau conçut pour le génie de Gluck dès qu'il connut ses ouvrages. Il remarquoit un jour que le grand mérite de ce compositeur étoit de donner au chant de chacun de ses personnages un caractère bien distinct qui ne se démentoit point dans tout le cours du rôle: cette attention, ajoutoit-il, lui a fait faire un anachronisme dans son opéra de *Pâris & Hélène*. Le chant de Pâris a toute la richesse & la molesse des mœurs phrygiennes, tandis que celui d'Hélène est constamment simple & grave; & il a voulu, par-là, caractériser les mœurs spartiates; mais Gluck a oublié que la sévérité de ces mœurs ne datoit que de la législation de Licurgue, & qu'Hélène étoit née à Sparte long-tems avant Licurgue. Un ami commun de Rousseau & de Gluck, à qui le premier adressoit cette observation, la communiqua à Gluck. Sa réponse est remarquable. « Je serois » bien heureux, dit-il, que mes ouvrages fussent » examinés par des juges aussi éclairés & aussi scrupuleux. Le raisonnement que fait M. Rousseau » est très-ingénieux; mais ce n'a pas été le mien. » Hélène aimoit Pâris; mais je trouve dans Homère qu'elle cherchoit à élever son ame & à » exciter en lui le desir de la gloire: je vois qu'elle » étoit estimée d'Hector; & l'éloge qu'elle arrache » à ces vieillards qui la voient passer, suppose autant d'estime pour son caractère que d'admiration » pour sa beauté. Ainsi, en lui donnant un chant » simple & grave, mais que je crois élégant, ce » n'est pas simplement une femme spartiate, mais » une ame grande & généreuse que j'ai voulu caractériser ». Il faut convenir que cette intention du compositeur & la critique du philosophe supposent des idées de l'art un peu plus relevées que n'en peuvent donner & les ouvrages de tant de compositeurs ignorants, & les jugements de tant d'amateurs suffisants, qui semblent ne voir dans la musique que des sons & des accords.

La réputation de Gluck s'étendit & s'accrut de jour en jour. Il étoit comblé d'honneurs & de caresses par ses souverains; ses contemporains le nommoient le *Michel-Ange* de la musique; & il mérita d'un des écrivains les plus élégants de sa nation, cet éloge aussi juste qu'ingénieux: « Graces » au génie puissant du chevalier Gluck, nous voilà » donc parvenus à l'époque où la musique a recouvré tous ses droits: c'est lui & lui seul qui l'a rétablie sur le trône de la nature, d'où la barbarie » l'avoit fait descendre, & d'où l'ignorance, le caprice & le mauvais goût la tenoient jusqu'à présent éloignée. Frappé d'une des plus belles maximes de Pythagore, *il a préféré les muses aux syrènes*; cette noble & précieuse simplicité qui, » dans les arts comme dans les lettres, fut toujours » le caractère du vrai, du grand & du beau ». Eh

quels nouveaux prodiges n'enfanteroit pas cette ame de feu, si quelque souverain de nos jours vouloit faire pour l'opéra ce que fit Périclès pour le théatre d'Athènes.

L'Italie ne fut pas moins juste à son égard, & ses suffrages devoient avoir encore plus de prix à ses yeux. En 1771, M. Gluck n'ayant pas voulu se rendre aux sollicitations des entrepreneurs de l'opéra de Boulogne, ils firent exécuter, en son absence, l'opéra d'*Orphée*, & le succès de cet ouvrage fut si prodigieux, attira une affluence si considérable d'étrangers, que, de l'aveu des magistrats, il enrichit cette ville de plus de cent mille sequins.

L'*Orphée* & l'*Alceste* auroient été donnés sur tous les théatres d'Italie, si leur exécution n'avoit demandé des chanteurs-acteurs qu'il étoit difficile de réunir, & des dépenses que les entrepreneurs des théatres n'étoient guère en état de hasarder.

Mais on ne parloit de Gluck en Italie qu'avec la plus haute estime : ceux mêmes qui n'adoptoient pas ses idées nouvelles sur le mélodrame & la musique qui lui étoit propre, n'en parloient que comme d'un *novateur* hardi, mais homme de génie & savant compositeur. Un napolitain, homme d'esprit & de goût, indigné de voir la musique dégénérer dans sa patrie, en un ramage insignifiant (M. le chevalier Planelli), imprima, en 1777, un traité sur l'opéra, où il établit une théorie de musique théatrale, entiérement fondée sur les principes que Gluck avoit indiqués & mis en pratique. Le savant P. Martini rendit à Gluck la justice d'avouer : qu'il avoit su réunir dans ses compositions *toutes les plus belles parties de la musique italienne avec quelques-unes de la musique françoise, & avec les beautés de la musique instrumentale des allemands*. Sa doctrine fut citée & commentée par les journaux italiens : quelques écrivains la combattirent ; mais aucun ne s'avisa d'en parler avec mépris. C'étoit dans le pays qui avoit la plus mauvaise musique, & où il est venu apporter celle qui y convenoit le mieux ; c'étoit en France qu'il lui étoit réservé de se voir traité avec mépris par des hommes d'esprit, qui ont voulu à toute force se constituer législateurs dans un art dont ils n'avoient pas même étudié les éléments.

Malgré les succès, les récompenses & la renommée que le chevalier Gluck avoit obtenus en Italie & en Allemagne par ses derniers opéra, il sentit qu'il pouvoit aller plus loin dans la carrière qu'il avoit ouverte ; qu'une tragédie en musique, dont les principaux rôles seroient exécutés par des Castrats, manqueroit toujours d'illusion & d'effet théatral ; qu'il ne pouvoit remplir dans toute son étendue l'idée qu'il s'étoit faite d'une musique vraiment dramatique, qu'autant qu'il auroit des poëmes réguliers en même-tems que tragiques, un théatre magnifique & des acteurs exercés & intelligents, en état de joindre à l'art du chant une action vraie, noble & pathétique. Il conçut en même-tems qu'il ne pouvoit trouver qu'en France tous ces moyens réunis.

Il communiqua ces idées au bailli du Roulet qui se trouvoit à Vienne, en 1772, attaché à l'ambassade de France. C'étoit un homme d'esprit, qui avoit le goût & l'habitude de nos théatres, & qui, malgré ses préventions anciennes pour la forme de l'opéra françois, fut vivement frappé des idées que lui présenta Gluck. Il les adopta avec chaleur, &, de concert avec lui, choisit l'*Iphigénie* de Racine, comme le sujet le plus propre à réunir tout l'intérêt de la tragédie aux grands effets d'une musique passionnée avec le spectacle & la variété que comporte le théatre lyrique. On sait de quel brillant succès cette tentative fut couronnée ; mais nous n'entrerons pas dans ces détails. A cette époque les travaux du chevalier Gluck cessent d'appartenir à l'histoire de la musique en *Allemagne* : c'est à notre théatre, à notre langue qu'il a consacré ses talents dans les dernières années de sa vie. Il est venu réformer notre opéra dans toutes ses parties & nous donner une musique qui sera éternellement la musique françoise. C'est donc à l'article *France* que nous devons réserver l'histoire de ses derniers ouvrages. Nous nous contenterons d'ajouter ici que cet homme extraordinaire est mort à Vienne d'une attaque d'apoplexie, le 15 Novembre 1787.

Nous n'avons pas dit que Gluck avoit composé la musique de plusieurs opéra-comiques françois & allemands ; parce que lui-même faisoit peu de cas de ces ouvrages, & qu'ils n'ont rien ajouté ni à l'art, ni à sa renommée. Les allemands qui ont renoncé à la prétention d'avoir des opéra sérieux dans leur langue, y ont des opéra-comiques qui sont fort goûtés par le peuple ; parce que la musique tient davantage au goût national. Le plus célèbre des compositeurs en ce genre est M. Hitter de Leipsick. Il a donné, dit M. Burney, un grand nombre d'opéra-comiques dont la musique est si naturelle & si agréable, que les principaux airs, comme ceux du docteur Arne en Angleterre, sont chantés par tout le monde dans toute l'*Allemagne*, & que les plus faciles ont l'honneur d'être chantés dans les rues.

Nous aurions pu citer d'autres compositeurs pour le théatre, tels que Bach, qui a donné en Angleterre & en Italie même, de grands opéra où les amateurs ont trouvé de très-beaux airs. M. Naumann, maître de chapelle de l'électeur de Saxe, & M. Misliweseck, né en Bohême, éleves tous deux des écoles italiennes, & dont plusieurs morceaux ont été exécutés à nos concerts avec un succès très-mérité.

Ce qui donne aux allemands une place très-distinguée dans l'histoire de l'art, c'est le progrès rapide & prodigieux qu'ils ont fait faire à la musique instrumentale ; c'est cette multitude infinie de concerts, de symphonies, de pièces de clavecin & autres, dont ils ont enrichi tous les concerts de

l'Europe, où l'on n'en exécute presque plus d'autres.

Différentes causes ont produit & accéléré ce perfectionnement extraordinaire de la musique instrumentale en *Allemagne*. Le premier est le grand usage qu'on y a toujours fait de l'orgue dans les églises. Cet instrument demande, pour produire de grands effets, une grande connoissance du contrepoint, de la fécondité & de la rapidité dans les conceptions. Dès les premiers tems, il y a eu en *Allemagne* des organistes célèbres, qui ont formé des écoles, & dont les leçons & les ouvrages ont contribué sur-tout à étendre l'étude & le goût de l'harmonie. Les noms de Matheson, de Kuhnau, de Handel, de Bach & de quelques autres sont encore célèbres parmi les organistes. Le goût de l'orgue, & l'art d'en jouer est tombé aujourd'hui presque par-tout.

Une autre cause des progrès de la musique instrumentale, c'est le goût que les différents souverains d'*Allemagne* ont eu pour ce genre, & le grand nombre de virtuoses qu'ils se plaisoient à rassembler pour leurs concerts. Auguste II, roi de Pologne & électeur de Saxe avoit, au commencement de ce siècle, l'orchestre le plus nombreux & le mieux composé qu'on eût encore vu nulle part. C'est de son exemple qu'est née cette émulation remarquable qui a produit depuis les orchestres célèbres de Vienne, de Coblents, de Manheim, de Munich, de Stutgard : c'est là que se sont formés les Wauhall, les Ditters, les Wagenseil, les Stamitz, les Toeschi, les Canabitch, les Schroeter, les Haydn & tant d'autres symphonistes dont les innombrables compositions sont connues de tous les amateurs. Stamitz est peut-être celui qui a le plus contribué à former le goût actuel des compositions allemandes. Il y a mis sur-tout ce clair obscur, c'est-à-dire, ces contrastes heureux de doux & de fort qui ne tiennent pas seulement à l'exécution, mais à l'esprit même de la composition. Il y a dans les pièces de Wagenseil, quoique déja anciennes, des morceaux d'expression qui feront toujours d'un bel effet lorsqu'ils seront exécutés avec le goût dans lequel ils ont été faits. Toeschi a mis dans ses symphonies un mouvement, une chaleur, & sur-tout un jeu savant de modulation, en faisant passer successivement le même motif d'un instrument à un autre, & par des tons divers. Tous ces différents symphonistes ont un caractère & un mérite propre; mais, il faut en convenir, tous le cédent à l'inépuisable Haydn pour l'invention & l'originalité. Il réunit toutes les ressources de la science aux charmes du goût il est noble & gai, plein de grace & de force, simple avec une variété infinie, & il réunit aux tournures de chant les plus aimables, les plus grands effets d'orchestre.

L'*Allemagne* a rempli l'Europe d'une foule de virtuoses du premier mérite dans tous les genres. Nous nous contenterons de citer Stamitz, Cramer & Lolli, pour le violon; Quantz, le maître du feu Roi de Prusse, Benda, Wendling, pour la flûte; Fischer, pour le hautbois; Schwartz, pour le basson; Rodolphe, Punto, pour le cor de chasse; Holtzbaüer & Krumpholtz, pour la Harpe; Kohaut, pour le Luth, &c.

Nous ne parlerons pas d'une foule d'excellents joueurs de clavecin & de piano-forte. On connoît, sur-tout à Paris, les talents des Eckart, des Hulmandel, des Edelmann, des Adam, des Cramer, &c.

L'*Allemagne* a même formé des chanteurs & des cantatrices dans le genre italien, admirés, même en Italie, & applaudis sur tous les théatres de l'Europe: nous ne citerons que Graun & Raffe, & mesdames Tuberinn, Mengotti, Mara, Cramer Danzy, &c.

En nommant tant de talents célèbres dans tous les genres, nous n'avons que la crainte d'en oublier beaucoup d'autres également estimables. Mais nous sommes bien loin d'avoir eu, pour rendre cet article complet, tous les renseignements que nous aurions desirés.

Parmi les services que les allemands ont rendus à la musique, nous ne devons pas oublier les inventions précieuses & multipliées qu'on leur doit pour la perfection des différents instruments de musique. Nous leur devons l'usage des clarinettes & des cors dans les orchestres, & les plus grands perfectionnements du clavecin, du piano-forte & de la harpe. Une grande partie de nos facteurs de clavecin sont allemands. La flûte, surnommée allemande, montre son origine; & Quantz y a ajouté de notre tems une clé.

On attribue à un marchand de musique de Leipsick, nommé Breitkopft, l'invention des premiers caractères pour l'impression de la musique; mais cette invention a été réclamée par un de nos imprimeurs.

Enfin, on doit aux allemands un grand nombre de bons ouvrages sur la théorie & la pratique de la musique. Sans parler d'une foule de traités sur la musique ancienne & sur celle d'église, ainsi que sur les controverses relatives au contrepoint, qui ont divisé & occupé de savants hommes pendant deux siècles, sur-tout en Italie & en Allemagne, nous citerons le *Gradus ad Parnassum* de Fux, qui est encore le livre élémentaire des écoles d'Italie; l'*histoire de la musique* & des lettres instructives sur différentes parties de l'art, par Marpurg, maître de chapelle de Berlin; plusieurs traités de Kirnberger, qui a fondé une école, & a soumis à un système nouveau tous les principes de l'harmonie, &c.

Quelque incomplet que soit cet article il nous semble qu'après l'avoir lu, on doit voir, avec quelque surprise, ces déclamations frivoles & inconsidérées contre *la musique allemande*, *le goût allemand*, auxquelles a pu seul donner lieu le desir d'attaquer un homme de génie qui est venu déranger de petites théories musicales trop peu réfléchies & trop prématurées. Nous transcrirons ici quelques

réflexions sur ce sujet, écrites précédemment par l'auteur de cet article.

« Dans le dernier siècle, le jésuite Bouhours se rendit ridicule pour avoir proposé en problême, *si un allemand pouvoit être un bel esprit.* On s'est moqué de lui dans toute l'Europe; mais en *Allemagne*, on a pris la chose plus sérieusement. Vous ne concevez pas combien ces sortes de réflexions nationales excitent & nourrissent les haines de peuple à peuple, & produisent souvent de grands maux. On a vu des bourgeois d'une petite ville de Saxe citer, en haine des françois, le mot du pere Bouhours. On a vu, dans la dernière guerre, égorger, dans un village d'*Allemagne*, la moitié d'un petit détachement, par la suite de l'impertinence d'un officier françois, qui s'étoit amusé à contrefaire publiquement les manières des allemands. En attaquant cet ancien ridicule, je ne fais que répéter ce que disent depuis long-tems tous les bons esprits & les gens sensés de votre nation ».

« Mais l'accusation du jésuite étoit bien peu de chose. Les allemands pouvoient renoncer sans peine au frivole mérite du bel esprit, qui consiste plus dans la tournure que dans les choses. Mais que répondre à ce bel esprit françois qui vient disputer aux allemands le goût de la musique; qui dit avec une fine ironie, que Gluck étoit *célèbre en Allemagne*; qui parle avec dérision du *goût allemand*, des *modulations tudesques?* »

« Comment peut-on ignorer que, depuis plus de cent ans, le goût de la musique & de la bonne musique italienne est généralement établi en *Allemagne*; &, suivant même l'avis de plusieurs gens de goût italien, s'y est conservé plus pur & plus austère qu'en Italie même; qu'on y exécute plus de musique italienne qu'en Italie; que les plus grands compositeurs & virtuoses italiens y ont passé une partie de leur vie; qu'une grande partie des ouvrages des Scarlati, des Vivaldi, des Corelli, &c. est dédiée à des princes d'*Allemagne*; que, depuis Léopold II jusqu'à Joseph II, les empereurs ont aimé & cultivé la musique, ont appellé à leur cour, protégé & récompensé en grands monarques, les grands maîtres de l'Italie; que c'est pour l'*Allemagne* qu'Apostolo Zeno & Metastazio ont composé la plus grande partie de leurs opéra; que les allemands sont au moins, après les italiens, le peuple le plus sensible & le plus exercé à la musique. Est-ce à un françois qu'il convient de parler avec mépris du pays qui a produit les Handel, les Graun, les Hasse, les Bach, les Wagenseil, les Haydn, & tant d'autres compositeurs & de virtuoses vivants qui sont applaudis & recherchés dans toute l'Europe? Les conservatoires d'Italie ont toujours été remplis d'allemands; & c'est dans l'excellent ouvrage de l'allemand Fux que les italiens apprennent les règles de la composition. Les allemands auroient-ils donc quelque chose à envier à cet égard aux françois qui sont celui des peuples qui paroissent avoir l'oreille la moins musicale, & qui ont été les derniers de l'Europe à adopter le bon goût de chant que les italiens ont répandu partout ». (*M. Suard.*)

ALTAMBOR. (*luth.*) Nom que les Espagnols donnent à une espece de timbales assez grandes: c'est des mores qu'ils ont pris l'instrument & le nom. (*M. de Castilhon.*)

ALTÉRÉS (*intervalles.*) On devroit donner ce nom à tous les intervalles qui reçoivent une altération quelconque, soit par l'élévation, soit par l'abaissement de l'une des notes qui les composent dans l'ordre diatonique.

On nommeroit alors intervalle *altéré*, non-seulement ceux qui sont *diminués* ou *superflus*, mais ceux même qui ne deviennent *majeurs* ou *mineurs* que par l'altération de l'une de leurs notes constitutives. L'intervalle de *ré* à *fa* ♯, ou celui d'*ut* à *mi* ♭, seroient nommés ainsi comme l'intervalle de *si* ♭ à *ut*, ou celui de *si* à *ut* ♯.

Ce mot n'a point été employé jusqu'ici dans ce sens & avec cette étendue; il ne se trouve même dans aucun vocabulaire de musique.

Les italiens appellent *altérés* les intervalles que nous nommons avec plus de justesse, *superflus*. Ils disent une seconde altérée, une tierce altérée, une quarte altérée, &c; pour une seconde, une tierce, une quarte superflues. Voyez le pere Martini, *Essai pratique & fondamental du contrepoint*, p. xvj & xvij de la préface. (*M. Ginguené.*)

ALTO-VIOLA, ou simplement ALTO, instrument de musique nommé aussi *Viola*, *Viole*, *Quinte*. (Voyez *Quinte*.)

ALTUS. Voyez *Haute-Contre*. (*J. J. Rousseau.*)

AMABILE, *adj. pris adverbialement.* (*Musique.*) Ce mot italien, à la tête d'une piece de musique, indique qu'il faut l'exécuter d'un mouvement entre l'andante & l'adagio, en nourrissant les sons avec douceur, d'une façon aimable, si je puis m'exprimer ainsi. (*M. de Castilhon.*)

* Nous n'avons employé ce mot que parce qu'il se trouve dans l'ancienne Encyclopédie; il faut bien que l'auteur l'ait rencontré, puisqu'il en a fait un article; quant à nous, il ne nous souvient pas de l'avoir vu sur aucune partition italienne. (*M. Framery.*)

AMATEUR, celui qui, sans être musicien de profession, fait sa partie dans un concert pour son plaisir & par amour pour la musique. On appelle encore *amateurs* ceux qui, sans savoir la musique ou du moins sans l'exercer, s'y connoissent, ou prétendent s'y connoître, & fréquentent les concerts. Ce mot est traduit de l'Italien *dilettante*. (*J. J. Rousseau.*)

AMATEUR. Si l'on étendoit aujourd'hui ce titre à tous ceux qui, sans savoir la musique, s'y connoissent ou prétendent s'y connoître, on ne pourroit plus, pour ainsi dire, le refuser à personne;

mais pour ne pas abuser des termes, il faut resserrer un peu la signification de celui-ci.

C'est y donner assez d'étendue que de distinguer les *amateurs* en trois classes.

La premiere est composée de ceux qui, nés avec des organes délicats, & sensibles aux beautés de la musique, n'ont pas eu le tems, la volonté ou les moyens de cultiver ces dispositions heureuses, mais qui gardent toute leur vie un goût dominant pour cet art; qui suivent avidement les concerts & les spectacles lyriques; enfin que des comparaisons fréquentes & impartiales, dictées par un tact naturel & sûr, rendent quelquefois meilleurs juges en musique, que des savants à qui le goût ou l'impartialité manquent.

La seconde comprend ceux qui ont pu développer & affirmer par l'étude les dons qu'ils avoient reçus de la nature, & qui ont changé leurs dispositions en talent. Le nombre en est considérable aujourd'hui. La musique est devenue une partie si intéressante des éducations soignées, le chant & les divers instruments ont fait de tels progrès, & sont si généralement cultivés qu'il y peu de concerts particuliers où l'on ne trouve, dans des *amateurs*, de l'un & de l'autre sexe, plus de talent qu'on n'en trouvoit il y a vingt ans, en France, dans les virtuoses les plus célèbres. Il n'est même pas rare de voir des concerts entiers composés d'*amateurs*; mais les gens un peu difficiles s'en accommodent avec peine, quand les parties principales ne sont pas au moins guidées par des professeurs habiles.

La troisieme classe est la moins nombreuse & la plus distinguée, quoiqu'elle ait moins d'éclat que la seconde; c'est celle de ces *amateurs* qui, non contents d'apprendre à lire & à exécuter la musique, ont voulu pénétrer dans les secrets de l'art, se rendre compte des causes de leur plaisir, analyser leurs sensations & ce qui les fait naître, étudier, en un mot, la théorie musicale, pour mieux juger la pratique, & pour joindre, en écoutant la musique, les jouissances de l'esprit à celles de l'oreille & du cœur. Quelques-uns se contentent d'apprendre comment & par quelles regles on compose; d'autres composent eux-mêmes: ce qu'ils font n'est pas toujours bon à entendre; mais ils sont mieux en état d'entendre & d'apprécier ce que font les maîtres.

Les maîtres doivent aimer à les avoir pour juges, lorsqu'ils joignent aux connoissances la sensibilité naturelle. Mais comme cette réunion n'est pas commune, & que ceux en qui elle se trouve ne sont ni les plus prompts à décider, ni les plus hardis à proclamer leurs décisions, la réputation des artistes n'est que trop souvent à la merci d'*amateurs* sensibles ou prétendus tels, qui sont dépourvus de lumières, & qui par ton, par air, par esprit de parti, s'enthousiasment pour ou contre, sans trop savoir pourquoi; ou d'*amateurs* instruits, mais froids, & capables de saisir les défauts, sans l'être de sentir les beautés.

Heureux encore les maîtres de l'art, quand ils ne sont pas en proie à de faux aristarques, qui, n'ayant ni sensibilité ni connoissances, ne s'en donnent pas moins pour *amateurs*, & n'en prononcent qu'avec plus d'assurance sur ce qu'ils sont incapables d'entendre!

Plus heureux mille fois le véritable *amateur* qui n'a ni la manie de juger, ni celle de disserter, ni la prétention orgueilleuse d'assigner les rangs; qui, connoissant les finesses & les difficultés de l'art, découvre & savoure des beautés inconnues aux auditeurs vulgaires; qui, conservant sa sensibilité primitive, l'éclaire par la réflexion & par l'étude; & qui trouve dans des émotions douces, dans de nobles délassemens, dans des souvenirs délicieux, des raisons pour honorer & pour traiter avec de justes égards, sans distinction de nations & de partis, l'artiste qui les lui procure! (*M. Ginguené.*)

AMBITUS, *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque ton ou mode du grave à l'aigu: car quoique l'étendue d'un mode fût, en quelque maniere, fixée à deux octaves, il y avoit des modes irréguliers dont l'*Ambitus* excédoit cette étendue, & d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas. Dans le plain-chant ce mot est encore usité; mais l'*Ambitus* des modes parfaits n'y est que d'une octave: ceux qui la passent s'appellent *modes superflus*; ceux qui n'y arrivent pas, *modes diminués*. Voyez *Modes*, *tons de l'église*. (*J. J. Rousseau.*)

AMBROSIEN (*chant.*) Il est parlé dans les rubriquaires du chant *ambrósien*, aussi usité dans l'église de Milan & dans quelques autres, & qu'on distinguoit du chant romain, en ce qu'il étoit plus fort & plus élevé, au lieu que le romain étoit plus doux & plus harmonieux. Voyez *Chant* & *Grégorien*. S. Augustin attribue à S. Ambroise d'avoir introduit en occident le chant des pseaumes, à l'imitation des églises orientales; & il est très-probable qu'il en composa ou revit la psalmodie. *August. confess. IX, c. VII.*

AME. Avoir de l'*ame*, chanter avec *ame*, c'est mettre dans son chant & dans son action une expression vive & passionnée. C'est se livrer avec abandon au sentiment d'un rôle dont on est profondément pénétré; c'est déployer toute l'énergie du morceau que l'on chante. De toutes les qualités qu'on exige dans un chanteur, sur-tout au théâtre, c'est la plus nécessaire, la plus imposante, la plus sûre du succès, & en même-tems la plus dangereuse. Ce n'est pas assez d'avoir de l'*ame*, il faut que cette *ame* soit dirigée par une intelligence profonde; & c'est ce qu'il y a de moins facile à rencontrer. Il faut que celui qui s'abandonne à ses impulsions soit doué de graces naturelles, sans quoi l'expression de son visage ne sera plus qu'une grimace, ses mouvements seront des contorsions. C'est lorsqu'on est bien sûr de l'effet de sa voix, de son geste, de sa figure,

qu'il est permis d'avoir de l'*ame*. La moindre crainte, l'inquiétude la plus légère a tout gâté, tout détruit, il n'y a plus d'illusion. Voilà pourquoi les hommes d'esprit sont ordinairement les plus froids au théatre. Ils sentent mieux que les autres ce qu'il faut faire; mais la crainte de le mal faire les arrête, & ils manquent l'effet. Si cependant, enhardis par une longue habitude, & rassurés par des expériences heureuses, ils osent enfin se livrer à leurs mouvements, maîtres alors de tous les suffrages, ils pénètrent tous les cœurs des sentiments dont ils sont agités. L'*ame* des spectateurs leur est soumise, ils l'entraînent à leur suite, & leur pouvoir sur elle est d'autant plus sûr qu'il n'est jamais démenti par la réflexion.

Cette explosion de l'*ame* a des dangers plus grands encore pour le chanteur que pour le simple acteur récitant. Pour émouvoir les autres il faut être ému soi-même; c'est une maxime, une citation triviale; mais cette émotion, que l'on éprouve, influe nécessairement sur la voix, à laquelle on permet bien un peu d'altération, mais qui ne doit jamais rien perdre de sa justesse, de sa douceur, de sa pureté. Animé d'une violente passion que vous voulez répandre, tous vos sentiments à la fois cherchent à s'échapper de votre sein. Craignez que leur précipitation ne nuise à la précision de la mesure, défendez-vous des pleurs réels qui resserrent le canal de la voix. Que vos soupirs soient mesurés; que vos sanglots soient harmoniques; que vos accents ne soient jamais des cris. N'oubliez pas que vous chantez; que le chant est une imitation, & que l'imitation doit approcher de la nature, sans être la nature elle-même. En outrant l'expression, on en impose à la multitude, on a des succès du moment, des acclamateurs en grand nombre, mais on n'obtient point le seul suffrage estimable, celui qui, avec le tems, ramène tous les autres, celui des vrais connoisseurs.

On n'a point d'*ame* pour s'être dit: j'aurai de l'*ame*; pour imiter le geste animé de tel acteur, l'accent passionné de tel autre, pour s'exciter soi-même à des mouvements impétueux, désordonnés. On a vu des acteurs remplir la scène à eux seuls, multiplier les gestes, les cris, ne se mouvoir qu'avec violence, sans exciter la plus légère sensation; d'autres, au contraire, sans effort, sans sortir de place, par une seule inflexion née d'une sensibilité vraie, exciter l'enthousiasme & les transports.

Si l'*ame*, dans un chanteur dramatique, est l'effet d'une émotion intérieure & naturelle, il n'est donc pas possible de la lui communiquer, c'est à la nature seule qu'il peut la devoir. Il n'est guère plus facile d'assigner des loix à la manière dont il doit l'exprimer & en régler la marche, car la seule réflexion qui tendroit à en modérer l'essor à l'instant où il la déploye, suffiroit, comme nous l'avons dit, pour l'anéantir. C'est d'avance, & à l'aide d'une grande intelligence, qu'il connoîtra les moments où il peut s'y livrer, & le point juste où il doit s'arrêter. Mettre de l'*ame* à tout, c'est affoiblir les effets que l'on veut produire; se laisser emporter jusqu'à l'exagération, c'est blesser la vérité. Ce dernier défaut, tout réel qu'il est, n'est pas le plus à craindre; il séduit du moins le vulgaire; & s'il est peu d'acteurs à qui la vérité dramatique soit bien connue, elle ne l'est guère plus parmi les spectateurs; cependant l'exagération est tout près du ridicule, & si l'on y touche, on est perdu. Le ridicule ne se pardonne jamais.

C'est sur-tout dans la musique de chambre, c'est dans les concerts qu'il faut se garder de l'exagération. Il doit y avoir, entre le chant exécuté au théatre & celui qui l'est en société, la même différence qu'entre une représentation dramatique & une simple lecture. Vous pouvez, dans le premier cas, concourir à l'illusion avec tout ce qui vous environne; dans le second, il seroit extravagant de vouloir, à vous seul, la produire, quand tout la dément autour de vous. Cette chanteuse qui, dans la chambre & en habit de ville, veut me rappeller la malheureuse Didon ou la tendre Iphigénie, & qui, le papier à la main, par ses yeux, son geste, le son de sa voix exprime des sentiments factices à son amant qui n'est pas là, n'excite en moi que le rire. L'espece d'illusion qu'on peut espérer au théatre a besoin de la réunion de tous les accessoires; y prétendre alors qu'on en est privé, c'est n'offrir qu'un contraste révoltant.

Il nous semble qu'au concert, il faut s'interdire de chanter avec *ame*: ce n'est pas dire qu'on doive affecter de la froideur dans sa manière, il suffit d'y montrer de la sensibilité. C'est ici le cas de distinguer ces deux expressions qui ont une synonimie apparente. L'*ame* & la sensibilité doivent partir également de ceux qui veulent les communiquer aux autres. Elles ne diffèrent que dans les moyens de se manifester; on a de l'*ame* parce qu'on est sensible; mais cette sensibilité se développe plus ou moins au dehors. La sensibilité a des racines profondes; elle part du milieu du cœur, s'étend à sa surface; mais ne se répand au-delà que comme une odeur douce. L'*ame* considérée comme expression, n'a point de siège fixe; elle embrasse toute l'existence; toutes les facultés concourent à la communiquer; elle se répand comme un son bruyant. On exprime avec sensibilité des affections tranquilles; on peint avec *ame* des passions tumultueuses. L'une est pénétrante, mais foible; l'autre a de l'énergie & de l'éclat. Un caractere violent & emporté mettra de l'*ame* & de la chaleur dans l'expression des sentiments les plus simples; un caractere doux & tendre ne mettra que de la sensibilité dans l'expression des plus ardentes passions. On conçoit maintenant que la sensibilité doit suffire dans un concert où le chanteur ne peut être censé partager la situation qu'il exprime, & où les auditeurs eux-

mêmes ne ſont pas préparés à de grandes émotions.

Cette expreſſion a paſſé auſſi dans la muſique inſtrumentale. On dit jouer avec *ame* du violon, du hautbois, du clavecin. Cette *ame* ſe fait ſentir par des nuances du doux au fort, par des ſons renflés ſur les inſtruments qui en ſont ſuſceptibles, par une certaine altération des valeurs de note, qui n'eſt point l'altération de la meſure, par un grand nombre de moyens dont il eſt plus aiſé de concevoir l'effet que de les définir. Vous ſentez qu'un muſicien a de l'*ame* à cela ſeul qu'il émeut la vôtre. La même muſique, également bien exécutée, peut exciter en vous l'enthouſiaſme ou l'ennui, ſuivant le caractere de celui qui la jouera. Ce n'eſt pas la perfection qui produira ſur vous la ſenſation la plus vive, c'eſt un certain amour dont l'artiſte eſt pénétré, qu'il répand ſur ce qu'il exécute, & qui s'exhale juſqu'à vous. L'*ame* eſt donc un ſentiment qu'on doit à la nature, & que l'étude ne donnera jamais. Ceux qui ne ſont animés que de l'ambition des ſuccès ou du deſir de la fortune, pourront, à force de travail, acquérir la froide perfection; mais ils n'auront jamais d'*ame* ni de véritable gloire, s'ils n'aiment leur art avec paſſion. (*M. Framery.*)

AMILA *ou* ALAMIRÉ *ou ſimplement* A. Les François diſent *amila*, & les Italiens *alamiré*. Ces derniers ſuivent encore la gamme de Guy d'Arezzo, & ſolfient par les muances. Voyez *Gamme*, *Solfier*, *muances*. Dans cette gamme, la note marquée par la lettre A change de nom, ſuivant la propriété dans laquelle on chante. Voyez *Propriété*. On la nomme *la* dans la propriété naturelle, *mi* dans celle de bémol, *re* dans celle de béquarre; elle eſt donc alternativement *la*, *mi* ou *ré*, & pour rappeller à la fois ces trois différents noms, on lui donne celui d'*alamire*.

Dans la gamme françoiſe ou gamme de *ſi*, le caractère A ſe trouvant le troiſieme, (les deux premiers ſont *F. G.*) On le nomme *mi*, tierce d'*ut*, quand on chante au naturel, & *la* tierce de *fa*, quand on chante par bémol. A, dans cette gamme, n'eſt donc que *mi* ou *la*: c'eſt pourquoi les François l'appellent ſeulement *amila*. Voyez *Gamme*. (*M. Ginguené.*)

AMOROSO. Voyez *Tendrement*. (*J. J. Rouſſeau.*)

AMPEIRA. (*muſiq. des anc.*) Ainſi ſe nommoit la ſeconde partie du nome *Pythien*, ſuivant *Strabon*. Voyez *Pythien.plément.*

ANACAMPTOS, terme de la muſique grecque, qui ſignifie une ſuite de notes rétrogrades, ou procédant de l'aigu au grave; c'eſt le contraire de l'Euthia. Une des parties de l'ancienne Mélopée portoit auſſi le nom d'Anacamptoſa. Voyez *Mélopée*. (*J. J. Rouſſeau.*)

ANACLÉTIQUE, *adj.* (*Muſique des anciens.*) Le mode ancien ou plutôt le nome *anaclétique* étoit propre à ceux qui fuyoient devant l'ennemi, ſuivant Maxime de Tyr.

ANACROUSIS, (*Muſiq. des anc.*) c'étoit le nom du prélude, ou de la premiere partie du nome Pythien, ſuivant Strabon. Voyez *Pythien.*

ANAPERA, (*Muſique des anciens*) ſorte de rhythme pour les flûtes, qui nous eſt inconnu.

ANDAMENTO. Ce mot italien, pris dans le ſens muſical, n'a point de correſpondant en notre langue. Il déſigne une partie de la fugue, ou plutôt une des trois eſpeces de *ſujets* que la fugue peut avoir. Voyez *Sujet*.

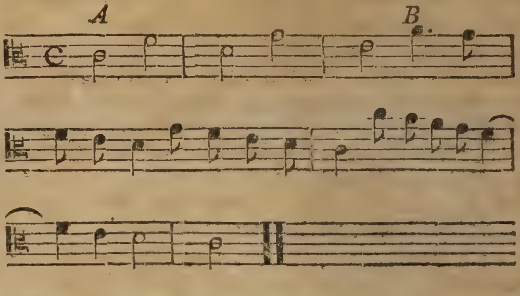
Si le *ſujet* eſt d'une juſte étendue, s'il n'eſt ni trop long ni trop court, & qu'il ne s'étende pas hors des cordes du ton, il ſe nomme proprement ſujet, *ſoggetto*.

S'il eſt trop court, & qu'il ne conſiſte qu'en un ſimple trait de chant, il dégénère en *attacco*, trait fort bon à employer dans le courant de la fugue, mais qui ne ſuffit pas pour en former le ſujet. Voyez *Attacco*.

Enfin s'il eſt trop étendu, s'il compoſe une phraſe muſicale, qui parcoure toutes les cordes du ton, ou même qui s'étende au-delà, & qui contienne deux ou même pluſieurs membres ou phraſes incidentes, les Italiens lui donnent le nom d'*andamento*, promenade.

Quoiqu'un compoſiteur puiſſe y déployer beaucoup d'art, les maîtres le défendent pourtant dans la muſique d'égliſe, comme donnant à l'auditeur trop de peine pour en ſaiſir l'enſemble.

Voici un *andamento* compoſé de deux parties ou phraſes; l'une depuis A juſqu'en B, l'autre depuis B juſqu'à la fin.



Voyez *Fugue*. (*M. Ginguené.*)

ANDANTE, *adj. pris ſubſtantivement*. Ce mot écrit à la tête d'un air, déſigne, du lent au vîte, le troiſieme des cinq principaux degrés diſtingués dans la muſique italienne. *Andante* eſt le participe du verbe italien *andare*, aller. Il caractériſe un mouvement marqué, ſans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on déſigne en françois par le mot *gracieuſement*. Voyez *Mouvement*. Le diminutif *andantino* indique un peu moins de gaieté dans la meſure, ce qu'il faut bien remarquer; le diminutif *larghetto*

larghetto signifiant tout le contraire. Voyez *Largo*. (*J. J. Rousseau.*)

* Cet article de Rousseau est fait avec négligence ; 1°. il dit que cet *adjectif* pris *substantivement* désigne le troisième des principaux degrés, &c. Ce mot, qui n'est point un *adjectif*, mais un participe, comme il le dit ensuite, pris *substantivement*, désigne un morceau de musique de symphonie, dont le mouvement est déterminé ; ainsi on dit un *andante* d'Haydn, pour désigner le second morceau d'une symphonie de ce maître. « Ce quatuor commence par un *andante* & finit par un *allegro* ». Quand le mot *andante* désigne un mouvement, il est pris alors *adverbialement*. 2°. Il dit que ce mot caractérise un mouvement *marqué*, *sans être gai*, & il ajoute qu'*andantino* indique un peu moins *de gaîté*. Il n'y a point de gaîté dans tout cela. La gaîté est un genre d'expression, & il s'agit ici de mouvements indépendants de l'expression. (*M. Framery.*)

ANGLETERRE. (*Histoire de la musique en*) Malgré le peu de distance qui sépare l'*Angleterre* de l'Irlande, le goût des Anglois pour la musique, n'est ni aussi ancien ni aussi vif que celui des habitants de ce Royaume ; tant il est vrai que le climat, qui influe beaucoup sur les dispositions d'un peuple pour les beaux arts, y influe peut-être moins encore que les institutions & les habitudes ! En Irlande, les Bardes étoient l'ame de toutes les cérémonies publiques. Répandus dans toute l'isle, leurs harpes & leurs chants avoient formé aux sensations musicales les organes de la nation entière. Voyez l'article *Bardes*. Ils s'introduisirent plus tard en *Angleterre* ; ils y eurent moins de pouvoir, moins d'influence. Ce n'est, en quelque sorte, que dans les premiers siècles du christianisme, que l'on commence à distinguer chez les Anglois quelques traces de leur goût pour la musique ; & quoiqu'il y ait dans ces foibles commencements une preuve que ce qui avoit manqué aux Anglois étoit plutôt la culture que la disposition naturelle, on ne peut assigner chez eux de progrès sensibles que vers la fin du sixième siècle.

Le moine Augustin ou Austin, qu'on appelle communément l'apôtre de l'*Angleterre*, envoyé, par le pape Grégoire le Grand, pour convertir les Saxons, leur apporta en même-tems la foi & la musique d'église.

Lorsqu'il fut admis, avec ses compagnons missionnaires, à l'audience du roi Ethelbert, dans l'isle de Thanet, ils approchèrent, dit l'historien Bede, en procession, & chantant des *litanies*. Quand ils entrèrent ensuite dans la ville de Canterbury, ils chantèrent une *litanie*, & finirent par un *alleluia*. Ce fut donc en 596 que les Anglo-Saxons entendirent le chant Grégorien pour la première fois.

En 680, Jean, premier chanteur de Saint-Pierre de Rome, fut envoyé par le pape Agathon pour instruire les moines de Weremouth dans l'art du chant. La réputation de son savoir étoit telle, que les maîtres de musique de tous les autres monastères du nord allèrent l'entendre, & obtinrent de lui qu'il ouvrît des écoles pour enseigner la musique dans les autres villes du royaume de Northumberland.

Ces écoles en produisirent d'autres, fondées par les disciples de ce Jean le chanteur, & le goût du *chant romain* s'étendit bientôt dans toute l'isle. La musique & la maniere de chanter romaines, dit M. Burney, devinrent aussi à la mode, dans ce siècle où il n'y avoit ni opéra, ni voix artificielles pour captiver les Anglois, que les compositeurs & les chanteurs Italiens le font aujourd'hui.

Alfred, qui fleurit à la fin du neuvième siècle, fut non-seulement un grand roi, un grand législateur, un grand guerrier, un grand politique, mais un prince très-savant & un excellent musicien.

Pendant ce siècle, la musique étoit regardée sans doute comme une partie très-importante d'une éducation cultivée, puisqu'elle étoit mise au nombre des quatre sciences qui constituoient le *quadrivium* ou la première classe de la science philosophique, composée de musique, arithmétique, géométrie & astronomie, comme le *trivium* l'étoit de grammaire, rhétorique & logique ; mais la théorie & la pratique de cet art étoient si obscures, si difficiles, si rebutantes, avant que la manière de noter, la mesure & les loix de l'harmonie fussent fixées, qu'il en coûtoit généralement neuf ou dix ans à la jeunesse pour l'étudier, & vraisemblablement encore étoit-ce avec peu de fruit.

Alfred, qui ne savoit pas lire à douze ans, étoit déjà en état de répéter plusieurs chansons saxones, qu'il avoit apprises en les entendant chanter par d'autres qui, peut-être eux-mêmes, ne les avoient apprises que par tradition. On dit que cette espèce d'érudition, qui a souvent fait des progrès considérables, même parmi des barbares, fut un des premiers stimulans qui éveillèrent & développèrent son génie.

Tous les historiens rapportent l'histoire d'Alfred, parcourant & épiant le camp des Danois, déguisé en ménétrier ou joueur de harpe. Il étoit donc assez bon musicien pour en imposer pendant plusieurs jours à ses ennemis. Cet excellent prince ne se contenta pas d'encourager & de protéger la *pratique* de la musique, il fonda encore, en 886, une chaire à Oxford pour l'enseigner comme *science*.

Plusieurs écrivains allemands ont parlé de *Saint-Dunstan*, non-seulement comme d'un grand musicien, mais comme de l'inventeur de la musique à quatre parties. Cette erreur est venue de la ressemblance de son nom avec celui de *Dunstable*, l'un des plus anciens auteurs anglois qui ait écrit sur la musique. Au moins est-il vrai que la musi-

que à quatre parties n'étoit pas connue en *Angleterre*, ni même dans le reste de l'Europe, au dixième siècle, & Dunstan mourut en 988.

Mais il est certain qu'il étoit très-savant en musique : on se servit même de son savoir dans cet art pour le convaincre de sortilège. Dans l'accusation de magie qu'on intenta devant le roi contre ce turbulent prélat, on lui reprocha d'avoir construit, par le secours du diable, une harpe qui, non-seulement marchoit toute seule, mais qui jouoit aussi sans aucun secours humain.

Jusqu'alors toute la science musicale consistoit en quelques chants, qu'on appliquoit, suivant le rite romain, aux pseaumes & aux hymnes de l'église, & qui étoient accompagnés de l'orgue. Cet instrument commençoit à devenir commun. Dunstan en donna un à l'abbaye de Malmesbury, & il fit ensuite le même présent à plusieurs églises ou monastères.

Le siècle suivant (*a*) est l'époque des découvertes de Guy d'Arezzo en Italie & des progrès considérables qu'il fit faire à l'art. Sa méthode ne tarda point à se répandre en Angleterre, comme dans toute l'Europe.

Si l'on en croit un historien du douzième siècle (*b*), les Anglois, de son tems, étoient si avancés en musique, que les gens du peuple même se rassembloient pour chanter en parties : autant de têtes, dit-il, autant de parties différentes, qui se réunissent dans la plus douce & la plus harmonieuse consonnance. Dans les provinces du nord le même usage subsistoit, avec cette différence qu'on y chantoit seulement en duo, l'une des voix faisant la partie aiguë, & l'autre murmurant au-dessous ; & ce qu'il y avoit de plus surprenant, c'est que les enfans même étoient à peine en état de parler, qu'ils chantoient de cette manière.

Mais on peut se permettre sur ce fait la même incrédulité que témoigne M. Burney ; on peut observer avec lui qu'il suffit d'avoir la moindre idée des règles du contrepoint, & de la difficulté du chant à plusieurs parties, pour se figurer ce que devoit être l'harmonie résultante de toutes les voix réunies de ce peuple de chanteurs, sur-tout dans un tems où le contrepoint ne faisoit que de naître, & n'étoit même encore, dans tout le reste de l'Europe, qu'une espèce de faux-bourdon à deux parties.

Il n'y a donc d'un peu vraisemblable que les chants en duo des Anglois septentrionaux. Les écoles établies depuis long-tems dans cette contrée, & dirigées par des maîtres romains, y avoient répandu la bonne musique, & ces maîtres y avoient sans doute apporté, dès sa naissance, le *discant* ou double chant, dont l'accompagnement de l'orgue avoit donné l'idée, & qui avoit retenu par cette raison le nom d'*organum*. Voyez *discant*, *organum*, *organiser*.

Quant à ces enfans nouveaux nés, qui chantoient, pour ainsi dire, avant de parler, il faut, avec le même auteur, les mettre au rang des fables, & refuser de les admettre dans sa croyance musicale.

Quoiqu'il en soit, dès ces premiers tems, ce n'étoit pas seulement la pratique de la musique qui étoit connue en *Angleterre*. Depuis les écoles fondées au septième siècle par Jean, premier chanteur de Saint-Pierre de Rome, & par ses disciples, l'art, tel qu'il étoit alors, cultivé dans presque tous les couvens, avoit fait une des principales occupations de la vie monastique ; ce qui produisit un nombre infini de traités écrits en latin barbare. Dans les âges suivants, à mesure que la musique faisoit de nouveaux progrès, une nouvelle génération de mauvais latinistes s'empressoit d'en développer les principes : enfin, le treizième siècle produisit un écrivain qui a laissé le traité le plus complet & le plus méthodique qui eut existé jusqu'alors dans cette isle. C'est Walter-Odington, moine d'Evesham, aussi savant en astronomie & dans les mathématiques en général, qu'il l'étoit en musique. M. Burney cite cet ouvrage manuscrit d'après une copie conservée à Cambridge dans la bibliothèque du collège de Bénet, & il dit qu'il l'a trouvé si abondant & si complet, relativement à toutes les parties de la musique connues du tems de l'auteur, que si l'on perdoit tout ce qui en avoit été écrit avant lui, nos connoissances n'en seroient pas diminuées, pourvu qu'on publiât ce manuscrit.

L'*Angleterre* fut toujours de niveau avec les autres nations de l'Europe pour tous les progrès que fit la musique, tant à l'égard de l'harmonie, que de la mesure & du chant. Il est certain que, pendant le quatorzième & le quinzième siècles, cet art y étoit généralement cultivé ; qu'on y pratiquoit le même contrepoint qu'en Italie & en France, & que l'on commençoit à créer sur la langue nationale des chants, imités de ceux de l'Eglise, accompagnés souvent d'une harmonie aussi simple & aussi austère.

Il paroît que l'orgue étoit toujours le seul accompagnement de la musique sacrée, & la harpe, conservée sans doute depuis les anciens Bardes, l'accompagnement ordinaire de la musique profane. Au couronnement de Henri V, en 1413, il n'y avoit, dit-on, pour tous instruments que des harpes ; mais si l'on en croit l'historien de ce prince, le nombre de ces harpes qui se trouva dans la salle de cérémonie étoit prodigieux.

Ce prince cependant *n'aimoit pas la musique*, ou du moins la louange ; car il défendit, par un édit, aux poëtes & aux musiciens de célébrer ses victoires. En dépit de cette défense, la plus ancienne chanson angloise qui existe est celle qui fut composée après la bataille d'Azincourt, gagnée

(*a*) Le onzième.

(*b*) *Giraldus Cambrensis ; Cambriæ descriptio*, cap. XIII.

par ce roi sur les François, en 1415. Elle s'est trouvée dans une collection du collège de la Magdeleine, à Cambridge; elle est notée sur papier vélin, en notes Grégoriennes. Nous la donnons (v. *les pl. fig.* 21) telle que M. Burney l'a déchiffrée, & pour ainsi dire traduite en notes modernes. — Elle a six couplets en vieil anglois, & chacun de ces couplets se termine en chœur par le refrain latin.

Deo gratias angliæ
Redde pro victoria.

Henri VI ne donna point d'édits contre la musique. Les *ménétriers* se multiplièrent beaucoup sous son règne, malgré les troubles & les malheurs dont il fut traversé, & l'on a remarqué que dans les cérémonies publiques, ils étoient payés plus cher que le clergé.

C'est alors que fleurirent deux musiciens, dont les noms sont encore très-célèbres chez les Anglois, Jean Dunstable & Jean Hambois. Le premier, que quelques auteurs Allemands ont confondu mal-à-propos avec S. Dunstan, composa un traité sur la musique mesurée, *de mensurabili musicâ*, qui s'est perdu; mais qui a été cité par quelques écrivains, ou contemporains, ou venus peu de tems après lui. Il fit aussi beaucoup de musique, dont il ne reste que quelques fragments, conservés par Grasorius & par Morley.

Le docteur Jean Hambois passe pour avoir été très-instruit dans tous les arts; mais il avoit fait de la musique sa principale étude, & ceux qui ont écrit sa vie assurent que pour la connoissance de l'harmonie, la combinaison des consonnances, l'art de préparer & de sauver les dissonnances, il étoit supérieur à tous ses contemporains; il prit ses degrés en musique & fut reçu docteur; on ne sait précisément si ce fut dans l'université de Cambridge ou dans celle d'Oxford.

L'*Angleterre* est le seul pays où la musique ait été assez considérée pour élever au doctorat; & l'on peut dire qu'on n'y traite pas légèrement cette science, puisque les statuts de l'université d'Oxford obligent à faire preuve de sept ans d'étude & de pratique, avant d'être admis au grade de Bachelier, & de cinq autres années depuis l'admission à ce grade, pour aspirer à celui de docteur. Il faut de plus, pour le baccalauréat, faire exécuter publiquement des morceaux de musique à cinq parties, dans une séance indiquée & affichée trois jours d'avance; & pour le doctorat, des morceaux à six & à huit parties: il est singulier que cet usage, qui remonte jusqu'au quinzième siècle, n'ait encore été imité par aucune des nations de l'Europe.

Sous le règne d'Edouard IV, la musique reçut de nouveaux encouragements. Il permit aux ménétriers, qui jusqu'alors étoient errants & séparés, de se réunir en corps & de former une communauté, sous la direction d'un chef, à qui il donna le titre de *Maréchal* des ménétriers, par ses lettres-patentes du 24 avril 1469.

On fait aussi remonter à ce roi l'établissement de la chapelle royale & de la troupe des musiciens du roi, qui subsistent encore aujourd'hui; ce qu'il y a de certain, c'est qu'on trouve dans le *livre* qui contient un réglement général pour l'entretien de sa maison, un détail très-circonstancié des fonctions de tous les musiciens qu'il fixa près de lui, tant pour son amusement, que pour le service de sa chapelle.

Vers la fin du quinzième siècle, un grand nombre de compositeurs se distinguèrent non-seulement dans la musique d'église, mais dans celle qu'on nommoit profane, *secular*, c'est-à-dire, qui étoit adaptée à des paroles angloises sur des sujets non-religieux. Celui de ces anciens compositeurs qui paroît mériter le plus d'estime est Robert Fairfax, qui fut docteur en musique à l'université de Cambridge. Ses chants, ainsi que ceux de ses contemporains, ont quelque chose de rude & de sauvage; peut-être faut-il en accuser les vers qu'ils mettoient en musique. La langue angloise, qui nous paroît encore aujourd'hui peu musicale, étoit, pour ainsi dire, alors dans son enfance, & la prononciation, qui s'est beaucoup adoucie, se ressentoit trop encore de son origine toute barbare, pour se prêter facilement aux inflexions de la musique, ou plutôt pour ne lui pas communiquer les siennes.

Ce qui nous confirmeroit dans cette opinion, c'est que les chants ecclésiastiques de ce même Fairfax, de Taverner, de Jean Shephard, du docteur Tye & des autres maîtres de ce siècle, ont plus de douceur & de naturel que leurs chants profanes; c'est cependant par ces derniers qu'ils se firent aimer de leurs contemporains. Les ménétriers les chantoient en s'accompagnant du luth & du rebec (espèce de violon). Ils alloient ainsi offrir leurs talents chez les seigneurs qui avoient la réputation d'aimer la musique, & sur-tout celle de la bien payer. Plusieurs de ces seigneurs en avoient à leur solde, & l'on trouve dans l'état de dépense de la maison d'un ancien Comte de Northumberland, un long détail du service des ménétriers & de leurs salaires. Ce même Comte établit, en 1512, dans un de ses châteaux de Yorkshire, une chapelle dont la musique étoit aussi nombreuse que celle d'une cathédrale.

Son fils, sixième du nom, hérita de son goût pour la musique; mais sa passion pour Anne de Boulen ayant causé sa disgrace, le cardinal de Wolsey, son ennemi, abusa de son pouvoir au point d'exiger que le comte lui cédât, pour sa propre chapelle, les livres d'église & les antiphonaires que son père lui avoit laissés.

La chapelle de ce cardinal égaloit en magnificence, & même, disent les historiens, sembleit surpasser celle du pontife romain.

Le cruel & vindicatif Henri VIII avoit fait dans sa jeunesse une étude sérieuse de la musique. Il avoit même composé deux messes entières, qu'il faisoit souvent exécuter dans sa chapelle.

Il est à remarquer que dans l'espace de trente ans les musiciens favoris de trois reines d'*Angleterre* furent enveloppés dans la ruine de leurs maîtresses & sacrifiés aux soupçons & à la vengeance.

Mark Smeaton, musicien au service d'Anne de Boulen, & son premier valet de-chambre, fut exécuté le 12 mai 1536.

Thomas Abel, qui enseignoit la musique & la grammaire à la reine Catherine, autre femme de Henri VIII, ayant écrit un traité : *De non dissolvendo Henrici & Catharinæ matrimonio*, fut pendu & écartelé le 30 juillet 1540.

Enfin David Rizzio, secrétaire de la reine Marie d'Ecosse, fut assassiné en sa présence le 9 mars 1565.

La rupture de Henri VIII avec le pape, n'apporta d'abord qu'un leger changement à la musique. On se contenta de mettre des paroles angloises à la place des paroles latines. Plusieurs prélats anglicans se firent gloire de travailler à cette traduction, & l'archevêque Cranmer rédigea lui-même, par ordre du Roi, les litanies & plusieurs hymnes pour les fêtes solemnelles.

Mais l'époque de la réformation, qui signala le milieu du seizième siecle, rompant toute liaison entre la cour de Londres & celle de Rome, les chants de l'église romaine qui avoient regné jusqu'alors, & que la musique même profane n'avoit fait qu'imiter, disparurent, & la musique plus libre, devint aussi plus nationale, jusqu'au tems où l'*Angleterre* devoit être conquise par les chants profanes de l'Italie, comme elle l'avoit été d'abord par ses chants sacrés.

Pour cette dernière époque, qui est la plus intéressante, ils nous manque un guide que nous avons suivi dans tout ce qui précède. M. Burney n'a conduit que jusques-là son histoire générale de la musique, & quoique d'autres écrivains aient parlé de la musique angloise, nous perdrions trop à ne pas attendre la suite de son ouvrage. Elle doit paroître incessamment; mais pour ne pas retarder le cours de l'impression, nous rejetterons ce qui nous reste à dire sur ce sujet, au mot *Angleterre*, dans les additions qui seront mises à la fin de ce volume. Voyez aussi les articles *Ecosse* & *Irlande*. (*M. Ginguené.*)

ANGLOISE. f. f. (*Musique*) On donne le nom d'*angloise* aux airs de contredanses angloises, & aux contredanses même. On fait les *angloises* en toutes sortes de mesures : le mouvement en est vif, & quand il n'y a que le mot *angloise* à la tête d'une pièce, il est toujours *presto*. (*M. de Castilhon.*)

ANIMÉ, *adj.* Ce mot mis à la tête d'un morceau de musique, & joint ordinairement à un autre mot qui indique le mouvement, ajoute un degré de plus à sa vivacité. Il répond aux mots italiens *con moto*, *con brio*, & devroit leur être substitué par les compositeurs françois. Dans le temps où la musique italienne, mieux connue parmi nous, a triomphé de notre ancienne musique françoise, a fait sentir la nécessité d'une révolution, nos jeunes compositeurs ont étudié les partitions italiennes, en ont copié les formes & les mots, ce qui étoit plus aisé que d'en imiter l'élégance & la simplicité. Quand on avoit mis à la tête d'un air *adagio con passione*, ou quelque chose semblable, on croyoit avoir fait un morceau de musique italienne. C'étoit sur-tout pour l'indication des mouvements, dont toutes les nuances sont importantes, qu'il falloit se garder d'employer des mots qui ne sont pas généralement entendus. Il falloit tâcher de prendre aux Italiens leur style, & leur laisser leurs mots dont nous n'avions pas besoin. Ils indiquent les mouvements dans leur langue, pourquoi ne pas les indiquer dans la nôtre? On n'entendroit pas disputer, comme on le fait encore quelque fois dans les orchestres, sur le véritable mouvement d'un *cantabile* ou d'un *allegro*.

Lorsque ce mot *animé* se trouve dans le cours d'un morceau, il indique que, sans changer de mesure, le mouvement doit être précipité. (*M. Framery.*)

ANONNER, *v. n.* C'est déchiffrer avec peine & en hésitant la musique qu'on a sous les yeux. (*J. J. Rousseau.*)

ANONNER. La musique, considérée comme langue (voyez *langue*) a ses éléments, son ortographe, sa ponctuation, sa prosodie, en un mot sa grammaire & sa poétique. On peut donc parler, lire, réciter, déclamer en musique, comme dans toute autre langue. Ce sont ces différentes opérations qu'on désigne sous le nom générique d'exécution. *Anonner*, bégayer, bredouiller, croquer, sont des vices d'exécution aussi communs en musique que dans le langage ordinaire. *Anonner*, c'est exécuter avec peine & comme en épellant; ce qui vient du défaut d'exercice. Bégayer est un vice de l'organe (j'entends par ce mot indistinctement, l'organe vocal, les doigts ou l'instrument), qui fait manger des sons, qui en fait répéter d'autres lentement ou avec précipitation. Bredouiller, c'est jouer la note, mais sans netteté, sans à plomb, sans faire sentir, ni rime, ni mesure, ni ponctuation. On anonne, parce qu'on n'est pas assez familier avec la lecture des pieces ou avec son instrument. On bégaie parce qu'on n'a pas les doigts assez souples ou parce que les touches de l'instrument ne parlent pas; ce qui arrive souvent sur un clavecin mal entretenu ou sur un orgue dont les touches sont trop dures. On bredouille, parce qu'on s'est habitué à jouer seul, trop vite ou trop long-tems.

Mais de tous les vices d'exécution, le plus révoltant c'est celui deces musiciens étrangers qui viennent

dans la capitale faire parade de leurs tours de force, pour lesquels il n'y a point de difficulté dans la musique la plus difficile; mais qui ne savent jouer que la note, sans saisir le goût des pièces, sans mettre ni vie, ni sentiment ni chaleur dans leur jeu. Voyez *croque-note.*

Lorsqu'on est sujet à bredouiller, il faut, 1°. répéter de tems à autre ses gammes; d'abord syllabiquement, c'est-à-dire en faisant rigoureusement toutes les notes d'égale valeur; puis égales de deux en deux; ensuite de trois en trois, &c. & conservant, autant qu'il est possible, le même mouvement, qui ne doit être ni trop lent ni trop précipité; car il est également difficile de conserver la mesure en prenant l'un ou l'autre.

2°. Il faut sur-tout éviter, lorsqu'on étudie, de rallentir le mouvement dans les phrases difficiles; mais il faut s'astreindre à jouer en entier tout le morceau, d'abord assez lentement, pour pouvoir l'exécuter d'un mouvement uniforme; on l'accélère insensiblement à chaque fois qu'on recommence, jusqu'à ce qu'on puisse exécuter le tout lestement & dans le mouvement convenable. Sans cette attention, on n'acquerra jamais l'habitude de jouer correctement & en mesure. (*M. l'abbé Feytou.*)

ANTICIPATION, s. f. (*Musiq.*) Comme en rhétorique, on appelle *anticipation* lorsqu'un orateur réfute d'avance les objections qu'on pourroit lui faire; de même en musique on appelle *anticipation* lorsque le compositeur fait entendre une note ou un accord avant le tems.

L'*anticipation* est de plusieurs sortes.

1°. L'*anticipation de la note*, lorsqu'on fait entendre une note plutôt qu'on ne le devroit suivant l'harmonie, ce qui dépend uniquement du compositeur; bien entendu pour tant que l'*anticipation* se fasse diatoniquement & non par saut: lorsque la note anticipée fait consonnance, on peut, à mon avis, faire l'*anticipation* diatoniquement ou par saut à volonté. L'*anticipation* de la note se pratique dans le dessus & dans la basse. Voyez *planches de musique*, *fig.* 22 & 23, *suppl.*

2° L'*anticipation de l'accord*, lorsque dans l'accompagnement on frappe un accord sur la pause ou sur la note qui précède celle qui porte l'accord, au lieu de le frapper sur la note même. L'*anticipation de l'accord* sur une note a lieu lorsque la basse-continue est figurée ou lorsqu'elle a des notes syncopées. Voyez *planches de musique*, *figures* 24 & 25. Les *anticipations* sur la pause, *figure* 24, sont trop visibles pour être indiquées. Quant à celles sur la note, l'accord de *fa* est anticipé sur le *mi* de la *fig.* 25, lettre *a*; celui de *sol*, l'est sur *fa* en *b*; celui de *re*, l'est sur *mi* en *e*, *&c.*

3°. Quelques musiciens appellent *anticipation de transition*, ce que nous rangeons parmi les ellipses. Voyez *Ellipse.*

4°. Enfin, il y a l'*anticipation du sauvement des dissonances*, c'est-à-dire, que le ton sur lequel la dissonance se doit sauver, se trouve dans une partie en même-tems que la dissonance est dans une autre, & reste pendant que la dissonance descend pour se sauver.

On ne pratique guère l'*anticipation* du sauvement de la dissonance, que sur les accords de neuvième & sur leurs dérivés, & on y observe les précautions suivantes.

1°. La note ou ton même sur lequel doit se sauver la dissonance, doit toujours rester vuide, & l'*anticipation* doit être dans une autre partie instrumentale, ou dans une autre octave: par exemple dans l'*anticipation* du sauvement de la neuvième, *figure* 26, *planches de musique*, l'*ut* du dessus, sur lequel se sauve la dissonance *re*, ne se frappe qu'après le *re*, & c'est l'*ut* à l'octave au-dessous qui a fait l'*anticipation*. Lorsque l'on pratique l'*anticipation* dans deux parties instrumentales différentes, ou dans deux parties de chant, on peut à toute force donner à une des parties la note même sur laquelle se sauve la dissonance, parce que la partie dissonante peut toujours descendre sur la note qui forme le sauvement, mais jamais cela ne peut avoir lieu sur le clavecin ou l'orgue.

2°. Les meilleures *anticipations* se font sur les dissonances qui se sauvent en descendant d'un ton; celles qui descendent d'un semi-ton majeur sont moins supportables, parce que dans ce cas la dissonance & la note anticipée sont entr'elles une neuvième mineure qui, par sa nature, dissonne plus que la majeure. Enfin si la dissonance se sauve sur un dièze ou béquarre accidentel, l'*anticipation* du sauvement est impraticable, non-seulement à cause de la neuvième mineure qui a lieu, comme dans le cas précédent, mais encore parce qu'il est défendu de doubler les dièzes ou béquarres accidentels. Une raison encore plus forte & qui renferme en quelque façon les deux autres, c'est qu'on donneroit une impression trop profonde d'un mode relatif, & qu'il faut toujours que le mode principal règne; on pourroit donc se servir de cette dernière *anticipation* pour une expression dure, & pour passer en même-tems dans un autre mode, sans revenir ensuite dans celui qu'on a quitté.

3°. Enfin toutes les *anticipations* du sauvement de la dissonance dérivant des accords de neuvième, il faut y observer les mêmes précautions que dans les accords de neuvième: par exemple la basse-continue doit toujours arriver en montant à la note qui porte la neuvième. Voyez *Neuvieme*, &c. de même on doit arriver en montant à toute note de basse-continue sur laquelle on veut pratiquer une *anticipation*, &c.

Les accords de neuvième sur lesquels on se sert de l'*anticipation*, sont ordinairement; 1°. l'accord de neuvième, quinte & tierce, 2°. celui de neuvième, sixte & tierce; 3°. celui du neuvième & petite sixte majeure; 4°. l'accord de neuvième, septième & tierce.

De l'*anticipation* du sauvement de la neuvième, dans l'accord du neuvième, quinte & tierce, on

tire par le renverſement, 1°. celui de la ſeptième en mettant la tierce au grave; 2°. l'*anticipation* du ſauvement de la quinte, traitée comme diſſonance. Voyez *Quinte*, en mettant la quinte au grave. Voyez *fig.* 27 & 28 *pl. de muſique*.

De l'*anticipation* du ſauvement de la neuvième, dans l'accord de neuvième, ſixte & tierce, on ne peut tirer que l'*anticipation* du ſauvement de la quarte dans l'accord de quinte & quarte ou douzième. Voyez *figures* 29 & 30, *planches de muſique*.

De celle du ſauvement de la neuvième, accompagnée de l'accord de petite ſixte, on obtient, en mettant la quarte au grave, l'*anticipation* du ſauvement de la ſixte dans l'accord de ſeptième & ſixte. Voyez *figures* 3 & 23, *planches de muſique*.

Enfin l'*anticipation* du ſauvement de la neuvième, accompagnée de ſeptième & tierce, nous fournit celle du ſauvement de la tierce, traitée comme diſſonance, dans l'accord de petite ſixte majeure, en portant la ſeptième au grave. Voyez *fig.* 33 & 34, *planches de muſique*.

Il eſt à remarquer que dans le renverſement de cette dernière *anticipation*, il ſe trouve un *la* faiſant la ſixte de la baſſe *ut*, & un *ſol* faiſant la ſixte de la baſſe *ſi*, qui ne ſe trouvent point dans les accords primitifs; ce qui provient de ce que ce *la* & ce *ſol* appartiennent réellement aux accords primitifs, mais qu'on a été obligé de les retrancher dans le renverſement pour éviter les quintes de ſuite, car cette modulation revient au fond à celle qui eſt marquée, *fig.* 35, *planches de muſique*.

* Cet article, qui ne laiſſe pas d'être obſcur & compliqué, peut, à ce qu'il nous ſemble, être fort éclairci par ce que nous avons dit des accords de ſuppoſition. Voyez *Accords*. Il eſt toujours permis de mêler les notes de l'accord qui précèdent avec celles de l'accord qui ſuit, pourvu qu'on ne multiplie pas trop les diſſonances, & qu'elles ſe ſauvent de la manière qui leur convient. En outre:

Puiſqu'on peut prolonger un accord ou quelques notes d'un accord ſur une note de baſſe, qui eſt deſtinée à porter une autre harmonie; on peut de même faire entendre cette note de baſſe un *demi-tems*, avant celui où elle devoit être entendue; l'effet en eſt le même. (*M. Framery.*)

ANTICIPER, *v. n.* C'eſt faire ou pratiquer une anticipation.

Antienne, *ſ. f.* (*Hiſt. Eccl.*) en latin *antiphona*, du grec ἀντὶ, *contre*, & φωνὴ *voix*, *ſon*.

Les *antiennes* ont été ainſi nommées, parce que, dans l'origine, on les chantoit à deux chœurs, qui ſe répondoient alternativement; & l'on comprenoit ſous ce titre les hymnes & les pſeaumes que l'on chantoit dans l'égliſe. S. Ignace, diſciple des apôtres, a été, ſelon Socrate, l'auteur de cette manière de chanter parmi les Grecs, & S. Ambroiſe l'a introduite chez les Latins. Théodoret en attribue l'origine à Diodore & à Flavien.

Quoi qu'il en ſoit, on comprenoit ſous ce titre tout ce qui ſe chantoit dans l'égliſe par deux chœurs alternativement. Aujourd'hui la ſignification de ce terme eſt reſtreinte à certains paſſages courts tirés de l'écriture, qui conviennent au myſtère, à la vie, ou à la dignité du ſaint dont on célèbre la fête, & qui, ſoit dans le chant, ſoit dans la récitation de l'office, précèdent les pſeaumes & les cantiques. Le nombre des *antiennes* varie ſuivant la ſolemnité plus ou moins grande des offices. Les matines des grandes fêtes ont neuf *antiennes* propres; les laudes & les vêpres, chacune cinq *antiennes* propres; chacune des heures canoniales a une des *antiennes* des laudes, excepté la quatrième. Les cantiques *benedictus* & *magnificat* ont auſſi leurs *antiennes* propres, auſſi bien que le *nunc dimittis*; & les trois pſeaumes de complies n'ont qu'une *antienne* propre. Dans d'autres offices moins ſolemnels, comme les ſemi-doubles, le nombre des *antiennes* eſt à 3 matines, une pour chaque nocturne, cinq à laudes, & celle du *benedictus*; une priſe de celles des laudes pour chacune des heures canoniales; ſix à vêpres, y compris celle du *magnificat*; une à complies pour les pſeaumes, & une pour le cantique *nunc dimittis*. L'intonation de l'*antienne* doit toujours régler celle du pſeaume. Les premiers mots de l'*antienne* ſont adreſſés par un choriſte à quelque perſonne du clergé, qui la répète; c'eſt ce qui s'appelle *impoſer* & *entonner* une *antienne*. Dans l'office romain, après l'impoſition de l'*antienne*, le chœur pourſuit & la chante toute entière, avant le pſeaume; & quand le pſeaume eſt fini, le chœur reprend l'*antienne* (*a*). Dans d'autres égliſes, après l'impoſition de l'*antienne*, le choriſte commence le pſeaume, & ce n'eſt qu'après le pſeaume que tout le chœur chante l'*antienne*.

On donne auſſi le nom d'*antienne* à quelques prières particulières, que l'égliſe romaine chante en l'honneur de la ſainte Vierge, & qui ſont ſuivies d'un verſet, & d'une oraiſon tels que le *ſalve regina*, *regina cœli*, &c. Voyez *Verſet*, *Oraiſon*, *Oremus*.

Antienne. La définition qu'en donne Rouſſeau n'eſt point exacte; 1°. elle ne convient point aux *antiennes* de ſtation, de commémoraiſon, de proceſſion, qui ne ſont ni ſuivies, ni précédées de pſeaumes; 2°. il y a quelques égliſes où l'on chante entièrement l'*antienne* avant & après le pſeaume; mais l'uſage le plus généralement reçu eſt d'entonner ſeulement les deux ou trois premiers mots de

(*a*) L'on chante l'*antienne* en entier avant les pſeaumes, à matines, à laudes & à vêpres ſeulement, dans les offices doubles. Voyez *Thomaſſin*, *dans ſa préface*, *à l'ancien antiphonaire romain*.

l'*antienne*, & quelquefois un seul, avant le pseaume, afin de donner le ton, & de ne chanter entièrement l'*antienne* qu'après le pseaume ou cantique.

On nomme *grandes antiennes* celles qui ne sont point accompagnées d'un pseaume. Leur chant doit être plus pompeux, plus solemnel que celui des *antiennes* ordinaires. Il en est de même des *antiennes* des cantiques *magnificat* & *benedictus*. Voyez *Psalmodie*, *intonation*. (*M. l'abbé Feytou.*)

ANTIPHONIE, *s. f.* Nom que donnoient les Grecs à cette espèce de symphonie qui s'exécutoit par diverses voix ou par divers instruments, à l'octave ou à la double octave, par opposition à celle qui s'exécutoit à l'unisson & qu'ils appelloient homophonie. Voyez *Symphonie*, *Homophonie*. Ce mot vient d'ἀντὶ contre, & de φωνὴ voix, comme qui diroit opposition de voix. (*J. J. Rousseau.*)

ANTIPHONIER *ou* ANTIPHONAIRE, *s. m.* Livre qui contient en note les antiennes & autres chants dont on use dans l'église catholique. (*J. J. Rousseau.*)

ANTIPHONIER. On n'appelle ainsi que le livre qui contient les antiennes. Lorsqu'il renferme en même-tems les pseaumes & les hymnes, on le nomme *Vespéral*; celui qui contient les chants de la messe se nomme *Graduel*. Le processional contient le chant des bénédictions, des stations, des processions. Le chant des enterrements se trouve dans le *Rituel*. (*M. l'abbé Feytou.*)

ANTIPHONIER *ou* ANTIPHONAIRE. Les savants en contrepoint ecclésiastique, estiment particulièrement l'*antiphonaire* de Cîteaux, que S. Bernard fit corriger avec beaucoup d'application & de soin dans le onzième siècle. Il y fixa, d'une manière stable, le ton de plusieurs antiennes, qui étoit encore indécis. Voyez *dans les Œuvres de S. Bernard le Traité du chant, ou corrections de l'antiphonaire, édition de Paris, tome 2.* (*M. Ginguené.*)

A-PLOMB, terme métaphorique qui indique de la précision dans la mesure, soit pour la voix, soit pour les instruments. On chante d'*à-plomb*, lorsque l'on fait sentir sans dureté, mais avec une justesse rigoureuse, les tems forts de chaque mesure. Tel violon manque d'*à plomb*, parce qu'il traîne, parce que, donnant à quelques notes trop de valeur, il ne se trouve pas arrivé avec les autres au commencement de la mesure, & les oblige à la ralentir ou à manquer d'ensemble. Quelques personnes désapprouvent l'emploi de cette expression qui nous semble cependant présenter une image fort juste. (*M. Framery.*)

APODIPNE *ou* APODEIPNE, (*Musiq. des anc.*) chansons des Grecs pour l'après-souper. Les latins les appelloient *post-cœnia*.

APOTHETE *ou* APOTHETUS, (*Musique ancienne*) nom d'un air de flûte des anciens. Voyez *Flûte*.

APOTOME, *s. m.* Ce qui reste d'un ton majeur après qu'on en a retranché un limma, qui est un intervalle moindre d'un comma que le sémi-ton majeur; par conséquent l'*apotome* est d'un comma plus grand que le sémi-ton moyen. Voyez *Comma*, *Sémi-ton*.

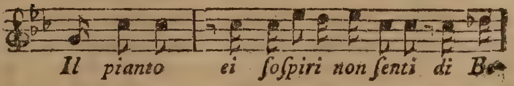
Les Grecs qui n'ignoroient pas que le ton majeur ne peut, par des divisions rationelles, se partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de plusieurs manières. Voyez *Intervalle*.

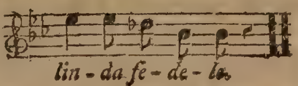
De l'une de ces divisions, inventée par Pithagore ou plutôt par Philolaüs, son disciple, résultoit le dièze ou limma d'un côté, & de l'autre l'*apotome*, dont la raison est de 2048 à 2187. La génération de cet *apotome* se trouve à la septième *ut* dièse, en commençant par *ut* naturel; car la quantité dont cet *ut* dièse surpasse l'*ut* naturel le plus rapproché, est précisément le rapport que je viens de marquer. Les anciens donnoient encore le même nom à d'autres intervalles. Ils appelloient *apotome* majeur un petit intervalle que M. Rameau appelle quart de ton enharmonique; lequel est formé de deux sons, en raison de 125 à 128, & ils appelloient *apotome* mineur l'intervalle de deux sons, en raison de 2025 à 2048; intervalle encore moins sensible à l'oreille que le précédent. Jean de Muris & ses contemporains donnent partout le nom d'*apotome* au semi-ton mineur, & celui de dièse au semi-ton majeur. Ce mot est dérivé du verbe grec ἀποτέμνω *abscindo*, je retranche. (*J. J. Rousseau.*)

APPOGGIATURA, *s. f.* Sorte d'agrément que nous nommons en italien, depuis que nous cherchons à le faire à la manière italienne. Il vient du verbe *appoggiare*, appuyer, parce que la voix s'appuie sur la note au-dessus ou au-dessous de celle qu'elle veut faire entendre. L'*appoggiatura* donne au chant beaucoup de moelleux & de douceur; c'est une raison pour ne la pas employer dans les chants fiers, majestueux, dans les morceaux bouffons de basse-taille, dans tous ceux qui exigent de la franchise, de la simplicité.

L'*appoggiatura* en dessous a plus de langueur & de molesse; celle en dessus a plus de grace & de piquant.

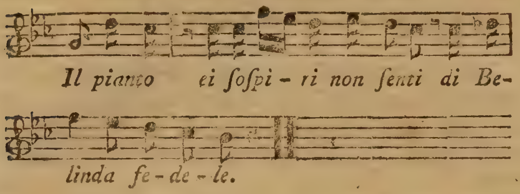
On fait l'*appoggiatura* en dessus, sur le tems fort d'une mesure; dans le récitatif italien, elle est nécessaire pour diminuer la dureté de quelques intervalles, comme de ceux de tierce en descendant. Ainsi dans cet exemple :





Isola d'Amore
De Sacchini.

Il faut chanter cette phraſe comme ſi elle étoit écrite ainſi :



Les chanteurs italiens ſont ſi habitués à cette maniere de chanter le récitatif, que les compoſiteurs négligent de l'écrire.

On devroit l'écrire toujours pour nos chanteurs françois, qui, faute de ſavoir la pratiquer où elle eſt néceſſaire, donnent à quelques paſſages de récitatif une extrême dureté. C'eſt au ſurplus la ſeule eſpèce d'agrément que l'on doive s'y permettre. (*M. Framery.*)

APPRÉCIABLE, *adj.* Les ſons *appréciables* ſont ceux dont on peut trouver ou ſentir l'uniſſon & calculer les intervalles. M. Euler donne un eſpace de huit octaves, depuis le ſon le plus aigu juſqu'au ſon le plus grave, *appréciable* à notre oreille ; mais ces ſons extrêmes n'étant guère agréables, on ne paſſe pas communément dans la pratique les bornes de cinq octaves, telles que les donne le clavier à ravalement. Il y a auſſi un degré de force au-delà duquel le ſon ne peut plus s'apprécier. On ne ſauroit apprécier le ſon d'une groſſe cloche dans le clocher même ; il faut en diminuer la force en s'éloignant pour le diſtinguer ; de même les ſons d'une voix qui crie, ceſſent d'être *appréciables* ; c'eſt pourquoi ceux qui chantent fort ſont ſujets à chanter faux. A l'égard du bruit, il ne s'apprécie jamais ; & c'eſt ce qui fait ſa différence d'avec le ſon. Voyez *bruit & ſon.* (*J. J. Rouſſeau.*)

APPRÉCIABLE. M. Euler a probablement déterminé, de la maniere ſuivante, l'étendue des ſons *appréciables.* Le plus grand tuyau, c'eſt-à-dire le plus grave d'un grand orgue, le trente-deux pieds eſt de deux octaves plus grave que l'*ut* le plus grave du clavecin ; & le tuyau le plus aigu, l'*ut aigu* de la doublette eſt de deux octaves plus aigu que l'*ut* le plus aigu du clavecin : or de l'*ut* le plus grave à l'*ut* le plus aigu du clavecin, il y a un intervalle de quatre octaves ; ajoutez-y deux octaves au grave & deux octaves à l'aigu, vous aurez les huit octaves en queſtion.

Pour que la démonſtration fût complette, il faudroit avoir démontré qu'on ne peut faire parler un tuyau moindre d'un pouce & demi ; car l'*ut* le plus aigu de la doublette n'a que cette longueur ; or les ſerinettes prouvent le contraire. (*M. l'abbé Feytou.*)

APPUYÉ. (*Trille*) *Muſique.* Quelques muſiciens appellent *trille appuyé*, celui qu'on ne commence pas bruſquement, mais qu'on prépare en quelque ſorte de la note ſupérieure. Dans quelque cas on peut auſſi préparer le *trille appuyé* de la note inférieure. Voyez *Appogiatura.*

APYCNI, *adj. plur.* Les anciens appelloient ainſi dans les genres épais trois des huit ſons ſtables de leur ſyſtême ou Diagramme, leſquels ne touchoient d'aucun côté les intervalles ſerrés ; ſavoir la proſlambanomene, la nète ſynnéménon & la nète hiperboléon. Ils appelloient auſſi *apycnos* ou *non épais* le genre diatonique, parce que dans les tétracordes de ce genre, la ſomme des deux premiers intervalles étoit plus grande que le troiſième. Voyez *épais*, *genre*, *ſon*, *tétracorde* (*J. J. Rouſſeau.*)

ARABES. (*Muſique des*) Un peuple ſenſible, ingénieux, né pour les arts, pour les ſciences, pour tout ce qui frappe l'imagination, émeut l'ame ou éclaire l'eſprit, ne pouvoit être un peuple étranger à la muſique, qui, étant en même-tems art & ſcience, parle également à toutes ces facultés. Auſſi l'hiſtoire des *Arabes* nous apprend-elle que chez eux elle a toujours été en honneur, & qu'elle a fait ſouvent les plaiſirs ou même l'occupation de leurs plus illuſtres ſouverains.

Le fameux calife Haroun el Raſchid ne dédaigna point d'avoir pour ami & pour confident Ishac, le plus célèbre joueur de luth qu'eût encore eu l'*Arabie.*

Abou-Giaffer l'Abbaſſide compoſa lui-même des airs qui ſont encore aujourd'hui les délices de la nation ſur laquelle il a regné.

On a donné le nom d'Orphée de l'*Arabie* à l'un de ſes califes, Abou-Naſſar Mohamed el Farabi, qui fut non-ſeulement muſicien, mais grammairien, médecin & aſtronome. Il excelloit, dit-on, dans la peinture des paſſions, & dans l'art de les faire paſſer au fond de l'ame de ſes auditeurs. Pour faire juger de leur ſenſibilité ou de l'habileté du calife, il ſuffit de dire qu'il n'employoit, pour produire ces grands effets, que des morceaux de bois joints enſemble, ſur leſquels il tendoit des cordes. Il eſt vrai que la lyre de l'autre Orphée ne nous paroît pas aujourd'hui lui avoir fourni des moyens beaucoup plus puiſſants.

Les poéſies *Arabes* ſont remplies d'éloges de la muſique ; & les hiſtoriens mêmes de ce peuple, ami du merveilleux, ſont auſſi emphatiques & auſſi exagérés ſur ces éloges que les poëtes.

Ils ont dans la nature de leur muſique des choſes communes avec celle des autres peuples orientaux ; ils en ont qui leur ſont particulieres.

Leur muſique eſt diviſée en deux parties, le *télif* (compoſition) qui eſt la muſique conſidérée relativement à la mélodie, & l'*ikâa* (chûte des ſons) qui eſt la ceſſation meſurée de cette mélodie, & qui ne regarde que la muſique inſtrumentale.

La muſique des *Arabes* eſt compoſée de *modes* ou de certaines phraſes de chant, comme celle des Perſans.

ſans. Voyez *muſique des Perſans*, & ils ont pris de ces derniers les noms de leurs principaux modes.

Ces modes principaux ſont au nombre de quatre, qu'ils nomment *ouſſoul*, racines ; ce ſont :

1. Le *raſt* ou mode droit.

2. L'*irak* ou mode de Chaldée.

2. Le *zirafkend.*

3. Et l'*isfehan* ou mode de la capitale de Perſe.

Chacun de ces quatre modes a, ſelon les philoſophes *Arabes*, une propriété différente & très-marquée. Le mode *irak*, par exemple, agite l'ame & la trouble ; le *zirafkend* y fait naître l'amour, &c.

Ces modes ont huit dérivés, appellés *fouroû*, rameaux ; leſquels ont, preſque tous, pris leurs noms de quelques villes ou pays, de quelques princes, ſans doute amateurs de la muſique, ou enfin de quelques grands hommes, dont ils perpétuent la mémoire.

Les deux dérivés du mode *raſt* ſont le *zenkela*, qui ſignifie, en Perſan, une ſonnette ; & l'*iſchak*, qui convient à l'amour preſqu'autant que le *zirafkend.*

Ceux du mode *irak* ſont le *maiah* & l'*abou ſeléik ;* on croit que ce dernier porte le nom d'un fameux muſicien *Arabe.*

Ceux du *zirafkend*, ſont le *Bouzrouk*, nom d'un roi de Perſe, dont le regne commença l'an 1124 de l'Ere chrétienne ; & le *rehaui*, que les orientaux mettent au premier rang de modes dérivés.

Enfin ceux de l'*isfehan* ſont le *noui*, qui ſignifie gazouillement des oiſeaux ; & le *Houſſein*, nom d'un fils d'Aly, tué l'an 61 de l'Hegyre, & mis, par les Perſans, au nombre des martyrs.

Après ces huit modes *fouroû*, viennent les ſix modes *evazat*, c'eſt-à-dire mixtes ou composés.

1. Du *raſt* & de l'*irak* ſe forme le *nevrouz* ou nouveau jour, nom que les Perſans donnent au premier de leur année, jour de l'équinoxe du printems.

2. Du *zirafkend* & de l'*isfehan* ſe compoſe le mode *chekenaz*, dont le mouvement eſt doux & agréable.

3. Du *bouzrouk* & du *zenkela* naît le *ſelmeck.*

4. Du *rehaui* & du *houſſein* eſt dérivé le *zerkeſchi*, nom d'une étoffe tiſſue de fils d'or, par lequel on a voulu marquer la beauté & la richeſſe de ce mode.

5. Le *maiah* & *l'abou ſéléik* ont donné le mode *higiaz. Higiaz* eſt l'Arabie pétrée, où ſe trouve la mecque. La douceur & la gaieté de ce mode ſont conſacrées dans une chanſon *arabe.*

6. Du *noui* & de l'*iſchak* dérive le mode *gouſcht*, qui veut dire timbale d'airain.

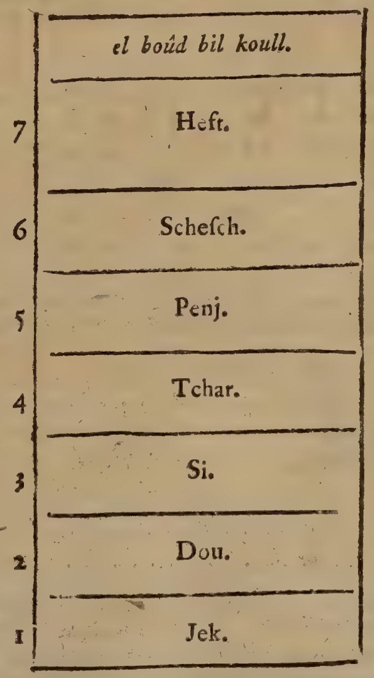
A tous ces modes principaux, dérivés & compoſés, il faut joindre encore les ſept modes nommés *bouhour*, c'eſt-à-dire *mers.* Il y en a ſept. Ce ſont autant de phraſes muſicales, dont chacune commence par l'un des ſept intervalles qui compoſent l'échelle ou gamme *arabe.*

C'eſt encore des Perſans que les *Arabes* ont pris & le nom général de ces intervalles, qui eſt *ghiah*, & les noms de nombre qui ſervent à les déſigner, *iek*, un, *dou*, deux, *ſi*, trois, *tchar*, quatre, *penj* cinq, *ſcheſch*, ſix, *heft*, ſept.

Ils nomment donc *iekghiah* le premier de ces modes, commençant au premier intervalle, *dou-ghiah*, celui qui commence par le ſecond, &c.

Leur manière de noter la muſique eſt de former un carré long, coupé par ſept lignes droites, & faiſant, avec les deux lignes des extrémités ſupérieure & inférieure, huit intervalles. Le plus haut de ces intervalles eſt rempli par ce titre : *el boûd bil koull ;* c'eſt-à-dire, intervalle dans tous les tons, & les ſept autres, en commençant par le plus bas, contiennent les ſept noms de nombre perſans.

FIGURE DU MODE ARABE.



Chacune de ces lignes, ainſi que le nom de nombre qui eſt au-deſſus, eſt d'une couleur différente ; & cette couleur eſt auſſi importante à retenir que le nom & l'intervalle.

Jek *doit être*	verd, couleur d'année.
dou	rouge, couleur de rose.
si	bleu, semblable à l'aristoloche.
tchar	peint de couleur de violette.
penj	jaune, semblable à la camomille.
schesch . . .	d'un noir d'ambre.
heft	d'un bleu clair.

Quelquefois, malgré l'origine persane de leur musique, les *Arabes* emploient, pour en marquer les intervalles, les lettres de leur alphabet, au lieu des noms de nombre persans,

alif	*au lieu de*	iek.	1.
be		dou.	2.
gim		si.	3.
dal		tchar.	4.
hé		penj.	5.
waw		schesch.	6.
zaïn		heft.	7.

Il y a un rapport étonnant entre ces sept degrés & la gamme italienne : ce rapport surprend encore davantage si l'on examine les trois différents caractères par lesquels est désigné chaque intervalle de cette espèce d'échelle ou de gamme, que les *Arabes* appellent *dourr mofassal*, perles séparées.

alif	mim	lam	— A.	*mi*	*la.*
be	fe	sin	— B.	*fa*	*si.*
gim	sad	dal	— C.	*sol*	*do.*
dal	lam	re	— D.	*la*	*re.*
he	sin	mim	— E.	*si*	*mi.*
waw	dal	fe	— F.	*ut*	*fa.*
zaïn	re	sad	— G.	*re*	*sol.*

Rapport des lettres arabes aux notes de musique.

alif répond à la note	*la.*
be	*si.*
gim	*do* ut.
dal	*re.*
hé	*mi.*
waw	*fa.*
zaïn	*sol.*

Les notes ou degrés ainsi établis dans ces sept cases ou intervalles, il a fallu marquer la note par où l'on doit commencer ; celles auxquelles il faut passer ensuite successivement, & enfin la note sur laquelle le chant se termine ; il a fallu désigner aussi l'élevation & l'abaissement, la rapidité & la lenteur. Les *Arabes* ont inventé pour cela des signes ou abréviations qui, exprimés & traduits en caractères françois, signifient :

makhadz,	intervalle de la première note.
tertib,	degré ou note.
sôoud,	élevation.
sôoud bil esrâ,	élevation avec vîtesse.
houbouth,	descente.
houbouth bil tertib,	descente par degrés.
houbouth bil es râ,	descente avec vîtesse.
seriân,	vîte.
thafr,	saut.
afk,	marche rapide.
rikz,	dernière note de l'air.

La lettre ou le caractère qui sert à exprimer ces mots par abréviation, est toujours de la même couleur que la ligne sur laquelle on la place.

Les *Arabes* appellent la musique la science des cercles, *ilm el odawar*, parce qu'ils placent dans un cercle le carré long où sont notés leurs modes. Cette méthode ne peut être bonne que pour une musique aussi simple & aussi bornée que celle de ces peuples.

On n'en citera qu'un morceau, qui suffira en même-temps pour éclaircir ce qui est dit ci-dessus des signes dont ils se servent, & pour faire, sinon connoître, du moins entrevoir le genre de musique exprimé par ces signes.

C'est le mode *zirafkend*, regardé en Arabie comme très-propre à faire naître l'amour. On craint bien que le lecteur ne retrouve rien ici de cette propriété.

On a cru devoir se dispenser de donner le cercle avec ses caractères *arabes* ; mais on n'a pas mis non plus des mots françois à la place. On a pris un juste milieu en y plaçant en caractères européens les mots *arabes*, dont on donne ensuite l'explication ; ce qui a paru nécessaire pour faire mieux sentir l'application de tout ce qui précède.

On s'est aussi écarté en plusieurs points de l'explication citée par M. de la Borde, dans son *essai sur la musique*, où sont puisés presque tous les détails employés dans cet article.

M. de la Borde l'a cependant tirée d'un manuscrit *arabe* de *Schemseddin el Saïdahi el Dimeschki* ; mais ayant eu quelque peine à déchiffrer ce mode selon cette explication, dans laquelle on soupçonne même quelques fautes, on s'est cru permis de suivre une route un peu différente.

Ce qui ne diminue rien de la vénération qu'on doit avoir pour *Schemseddin el Saïdavi el Dimeschki.*

CERCLE DU MODE ZIRAFKEND.

Explication.

Au premier degré eſt placé le titre commun à tous les modes, *el boûd bil koull*, intervalle dans tous les tons.

A droite, dans chacun des intervalles, ſont les noms de nombre Perſans, répondant aux notes qui ſont marquées en dehors du carré.

Les autres mots répandus dans les intervalles indiquent les notes qu'on doit chanter, & comment on doit paſſer de l'une à l'autre.

Selon la table précédente, *makhadz* ſignifie la première note; & remarquez qu'à l'exception de cette première note *makhadz*, & de la dernière *rikz*, toutes celles où l'on doit s'arrêter ſont déſignées par *tertib*, note.

Pour faciliter la lecture de ce mode, chacune des notes eſt ici marquée d'un chiffre, ſelon l'ordre où elle doit être chantée. Ce chiffre n'eſt point dans l'original *Arabe*.

Le mot *makhadz* ſe trouve dans l'intervalle *tchar*, (quatre) qui répond à notre *re*; le mode zirafkend commence donc par un *re*.

Au deſſous, & dans l'intervalle *ſi* (trois), on lit *houbouth*, deſcente. & plus bas *tertib*, note; ce qui veut dire : deſcendez à la note de l'intervalle *ſi*, (trois) qui répond à l'*ut* de notre gamme; ainſi la ſeconde note eſt *ut*.

Après *tertib*, & ſur la même ligne, eſt écrit *afk*; marche rapide; c'eſt-à-dire, allez rapidement où vous conduit la ligne aſcendante, qui s'élève juſqu'à l'intervalle *ſcheſch* (ſix) : vous y trouverez *tertib*, note, qui, placé dans cet intervalle, eſt un *fa*.

Nota. Au lieu d'*afk*, marche rapide, le muſicien auroit pu employer auſſi *ſoôud bil eſrâ*, élevation avec viteſſe; mais *afk* eſt plus court.

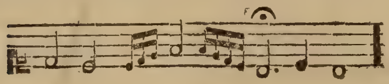
Dans l'intervalle au-deſſous eſt écrit *houbouth bil eſrâ*, deſcente avec viteſſe. Deſcendez donc rapidement juſqu'à l'extrémité de la ligne perpendicu-

laire ; qui ne s'arrête qu'à l'intervalle *dou* (deux) ; répondant à notre *si*, où se trouve *tertib*, note.

Sooûd bil esrâ, écrit au même intervalle, & qui signifie *élevation rapide*, indique qu'il faut monter avec vîtesse à *tertib*, qui se trouve à l'intervalle *si* (trois), répondant à notre *ut*.

Quoique le signe *houbouth*, descente, ne soit pas sous cette note, on voit cependant qu'il faut descendre sur la dernière *rikz*, placée au même intervalle *dou*, qu'on venoit de quitter. C'est donc sur cette note, qui répond à notre *si*, que se termine le mode zirafkend.

On peut le noter ainsi à notre maniere :



On avouera que cette méthode est beaucoup plus expéditive.

J'ai rendu l'*élevation rapide* & la *descente rapide*, par deux traits de petites notes qui unissent celle d'où l'on part à celle où l'on arrive, parce que les *Arabes*, non plus que les autres orientaux, ne passent jamais d'un intervalle à un autre, soit en montant, soit en descendant, sans parcourir & faire entendre tous les intervalles intermédiaires. Ces trainées de voix continuelles, qui nous paroîtroient insupportables, font, selon eux, le charme de la musique & la grace du chant.

Je n'aurois même pas dû noter ces traits diatoniquement, & au naturel, ni passer sans adoucissement de chacune des autres notes à la note suivante. C'est toujours chromatiquement, ou plutôt enharmoniquement, qu'ils montent & descendent. D'*ut* à *ré* ils comptent quatre intervalles, autant de *ré* à *mi*, & de *mi* à *fa*, deux intervalles.

S'ils employoient ce genre avec sobriété, cela pourroit expliquer une partie des effets merveilleux que les *Arabes* attribuent à leur musique, & qui ne sont guères plus étonnants que ceux que les anciens prétendoient aussi résulter de leur systême enharmonique. Si le chromatique, employé dans nos concerts, parvient à nous attendrir, l'enharmonique n'a-t-il pas pu produire, sous un beau ciel, des effets mille fois plus suprenants?

D'ailleurs nos instruments ont des sons aigus qui peuvent donner 7520 vibrations en une minute, tandis que les cordes graves de quelques instruments *Arabes* pourroient n'en donner que trente dans le même espace de temps, & que leurs cordes les plus aigues n'en donnent pas la cinquantième partie des nôtres. La succession rapide de nos sons ne fait le plus souvent qu'étonner notre oreille, tandis que le son lent porte au tympan des *Arabes* une impression moins passagère & beaucoup plus profonde.

Ils ne connoissent point l'harmonie, & dans leurs concerts, toutes les parties jouent à l'unisson ou à l'octave. Seulement sur les instruments à cordes, ils les font quelquefois résonner toutes ensemble pour faire plus d'effet ou du moins plus de bruit; ce qui nécessairement produit une discordance dont ils ne s'apperçoivent pas, parce qu'ils n'ont aucune idée des accords.

Le nombre de leurs instruments est considérable ; nous n'en connoissons qu'une partie ; encore n'avons-nous de cette partie qu'une idée assez imparfaite. Voici ceux qui nous sont le plus connus.

Le *rebab* ressemble à ce que nous appellions une pandore ; sa forme est celle d'une tortue ; le manche est rond ; les trois cordes sont de crin, droites & non tressées. On en joue avec un archet, en le tenant sur les genoux.

Le *tambour*, espece de mandoline à long manche. Le corps est petit, la table sans ouverture. Une seule ouie ronde & fort étroite est pratiquée sur un des côtés ; il est de deux especes. Le grand *tambour* n'a que deux cordes de laiton tressées, à la quinte l'une de l'autre ; mais il a une centaine de touches pour varier les tons en démanchant. Les deux cordes du petit sont de laiton uni, & chacune de ces deux cordes est triplée. Ce sont donc trois cordes à l'unisson, montées à la quinte de trois autres ; mais le petit *tambour* n'a que treize touches. On le pince avec une écorce d'arbre ou une plume.

Le *douff*, composé d'un cercle sur lequel est tendue une membrane, est comme notre tambour de basque. Il est aussi entouré de grelots de cuivre. Les *Arabes*, qui en sont les inventeurs, ont pu le communiquer aux Espagnols, & ceux-ci aux Basques.

Le *sanj* ressemble à notre psalterion ; sa forme est triangulaire ; sa table a deux ouies ; ses cordes sont de laiton ou de boyau ; on les pince avec des doigtiers.

Le *kanoun* est tout semblable au *sanj*.

Le *naï* est une flûte percée de trous, dont le corps est de roseau & l'embouchure de corne. C'est au son du *naï* que dansent les Derviches. Deux ou trois musiciens sont placés dans une galerie qui regne autour de la mosquée. L'Iman est au milieu de ses Derviches ; il donne le signal, les *naïs* se font entendre, & les Derviches se mettent à pirouetter avec une extrême vîtesse. L'Iman fait un autre signe, les flûtes se taisent, les Derviches s'arrêtent & restent en attitude.

Le *oûd* ou *âoud* est un véritable luth. Voici sa généalogie, selon les étymologistes. Les *Arabes* prononcent avec leur accent *elaoud*. Les Espagnols, retranchant la première lettre, ont prononcé *laoud*. Les Italiens l'ont adouci, selon le génie de leur langue, & ils ont dit *liout* ou *liutto*, & nous l'avons reçu d'eux en prononçant *luth*. Le oûd est l'instrument chéri des *Arabes* ; ils ne se contentent pas de lui attribuer les plus grands effets ; ils en assignent à chacune de ses cordes.

Il en a quatre, dont voici les noms, l'accord & les propriétés.

Le *zir* ou chanterelle eſt la plus fine; on la monte au ton le plus haut.

Le *metſni mothlik* ou ſeconde corde, à la quarte au-deſſous du *zir*.

Le *motſellets* à la tierce au-deſſous du *metſni*, & le *bem* à la quarte au-deſſous du *motſellets*.

Les philoſophes *arabes* comparent le ôud à la nature & ſes cordes aux quatre éléments.

Le *zir*, diſent-ils, reſſemble au feu par ſes ſons aigus & pleins de chaleur; le *metſni* à l'air par ſes ſons legers; le *motſellets* à l'eau par ſa froideur, & le *bem* à la terre par ſa peſanteur & ſa gravité.

Ce n'eſt pas au plaiſir ſeul que peuvent ſervir les ſons de l'ôud, c'eſt encore au rétabliſſement de la ſanté, & c'eſt le plus gravement du monde qu'un auteur *arabe* vous dit que les ſons du *zir* peuvent guérir les phlegmatiques; que le *metſni* eſt ſouverain pour la mélancolie & les vapeurs noires les plus invétérées; que le *motſellets* rend la ſanté aux jeunes gens des deux ſexes attaqués de la jauniſſe ou des pâles couleurs; & qu'enfin les perſonnes d'un tempérament trop ſanguin ſe trouvent ſoulagées dès qu'elles entendent le *bem*.

Mais, pour opérer tous ces prodiges, il faut ſavoir accorder le pincement des cordes aux différentes inflexions de la voix; c'eſt-à-dire poſſéder à fond la ſeconde partie de la muſique *arabe*, nommée *ikaâ* ou chûte des ſons.

Un muſicien habile doit donc non-ſeulement connoître tous les différents modes, & ſavoir les employer à propos; il doit encore être exercé aux divers pincements qui, ſelon ces peuples ſenſibles, donnent à l'inſtrument des expreſſions entierement différentes.

Ils ont donné à ces pincements les noms des pieds de leur proſodie. Le *tſakil* eſt le pied grave, le *khafif* eſt le pied leger, le *makhouri* reſſemble au roucoulement du ramier, *le remel* au chant du francolin, &c.

Pour paſſer d'un mode à un autre le muſicien fait une pauſe meſurée après le premier, & paſſe, ſans autre préparation, au mode le plus analogue. C'eſt en employant avec adreſſe, & en combinant enſemble les modes & les pincemens qu'il parvient à inſpirer à ſes auditeurs les ſentiments les plus oppoſés. Dans un feſtin, par exemple, il commencera par les modes qui inſpirent le courage, la libéralité, la nobleſſe, accompagnés du pincement *tſakil*. Il paſſera enſuite aux modes de l'amour & de la volupté, avec le pincement *remel*; de là aux modes gais & legers, en s'*accompagnant* du *makhouri*, pincement favorable à la danſe; & quand il s'appercevra que l'ivreſſe commence à s'emparer des convives, il les conduira au ſommeil par un mode tranquille & doux, & par le pincement grave ou *tſakil*.

A la diſtance de lieux, d'idées & de ſenſations où nous ſommes des *Arabes*, nous ne pouvons nous former une perception juſte de tous ces effets, dont il faut ſans doute beaucoup rabattre. Nous devons ſeulement penſer qu'un peuple qui attribue à chaque phraſe de chant, (car leurs modes ne ſont pas autre choſe) à chaque inſtrument, à chaque corde, & même à chaque maniere de pincer cette corde, une expreſſion particuliere, & de s'exagérer à ce point des nuances ſi délicates, eſt doué d'une ſenſibilité différente de la nôtre. (*M. Ginguené.*)

ARBITRIO. Voyez *Cadenza*.

ARC, (*Muſique.*) On trouve quelquefois ce mot dans de vieux auteurs pour *archet*.

ARCHET, *ſ. m.* Il appartient à l'art de la lutherie de décrire la forme & la compoſition de cette partie acceſſoire de quelques inſtruments. Nous nous bornerons à dire quelques mots ſur ſon uſage dans l'exécution muſicale.

L'art de tenir ſon *archet*, de le poſer & de le conduire ſur les cordes, eſt ce qu'il y a de plus difficile dans l'étude des inſtruments où on l'emploie, comme le violon, le violoncelle, &c. C'eſt delà que dépendent la force, la douceur, l'intenſité du ſon. Il faut avoir l'attention de ne pas trop appuyer ſur la corde, au point de la faire plier: alors le ſon ſeroit aigre & dur. Il ne faut pas non plus le promener trop légerement, le ſon ſeroit ſifflant & trop foible. Le juſte point eſt d'appuyer aſſez pour que le crin s'étende de toute ſa largeur ſur la corde. Il faut éviter auſſi de jouer trop près du chevalet; quand on en eſt trop loin, on ne produit que des ſons étouffés: il faut, pour rendre de beaux ſons, promener ſon *archet* de toute ſa longueur, ſuivant une ligne qui ſoit bien perpendiculaire avec les cordes. Nous n'étendrons pas plus loin ces obſervations qui ſont connues de tous les bons maîtres, & qui ne ſauroient tenir lieu de leurs leçons.

On dit qu'un homme à un bel *archet* pour ſignifier qu'il en tire tout le parti poſſible. On dit qu'il n'a point d'*archet* lorſqu'il le conduit mal ſur les cordes, & qu'il n'en fait tirer que des ſons maigres, ſecs & détachés. (*M. Framery.*)

ARCO, ARCHET, *ſ. m.* Ces mots italiens, *con l'arco*, marquent qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'*archet* à l'endroit où ils ſont écrits. (*J. J. Rouſſeau.*)

ARDAVALIS *ou* HARDAVALIS, (*Muſique inſtr. des Hébreux.*) Bartoloccius, dans ſa *grande bibliotheque rabbinique*, *tome II*, parle de cet inſtrument de muſique d'après pluſieurs rabbins, qui diſent qu'on ne le trouvoit point dans le ſanctuaire; cet auteur veut que l'*ardavalis* ſoit une orgue hydraulique, & que ce nom même ſoit le mot grec *hydraulis* corrompu, ce qui paroît aſſez probable.

ARIA, Ce terme, emprunté de l'italien, ap-

partient également à la poésie & à la musique. En poésie, c'est un petit morceau lyrique, une strophe à chanter pour l'ordinaire à deux reprises. En musique, c'est l'air noté, tel qu'il doit l'être pour le chant.

Dans un drame musical, les sentiments s'élevent souvent à un tel degré de force, les passions deviennent si vives, que, pour se soulager, il faut leur accorder un libre essor; tel est le but de l'*aria*. Le poëte choisit pour cet effet un metre lyrique; mais entre un grand nombre de pensées & d'expressions qui se présentent d'elles-mêmes, il n'en choisit que quelques-unes, & précisément celles qui dépeignent en peu de traits la passion entiere, ou qui du moins mettent le musicien sur la voie d'achever le tableau.

Comme l'*aria* est destinée au chant, & à un chant enrichi de tous les ornements de la musique, il est évident que le sujet en doit être une effusion du cœur. Car ce n'est que dans ces épanouissements qu'il est naturel à l'homme de substituer le chant au langage ordinaire. L'*aria* ne differe de l'ode & de l'élégie qu'en ce qu'elle peint le sentiment en moins de traits, qu'elle le concentre pour ainsi dire en un seul point.

Ainsi l'*aria* ne veut point de poëte médiocre. Il faut qu'il sache saisir le sentiment dans toute son étendue, & le rendre en peu de mots, mais choisis & coulans. Une passion trop véhémente & trop inquiète en même-tems, qui cherche à se répandre & à extravaguer de tous côtés, n'est pas propre à l'*aria*, parce qu'on n'y sauroit observer l'unité de sentiment que ce genre de composition exige. C'est aux accompagnements à exprimer les passions fougueuses.

L'*aria* est composée de deux parties, ou de deux propositions. La premiere renferme l'expression générale du sentiment, & la reprise en fait l'application particuliere au sujet, ou en indique la modification précise: par cette distribution le compositeur a l'occasion de mieux développer l'expression. Au reste l'ordre des parties peut aussi être renversé. Mais en général l'*aria* la plus parfaite est celle où la premiere partie fait une antithèse avec la seconde.

La théorie musicale de l'*aria* n'est pas, à beaucoup près, aussi perfectionnée que la théorie poétique : ici, comme dans plusieurs autres cas, le compositeur n'a point de regles bien solidement établies.

Quant à la forme extérieure, les compositeurs italiens ont introduit une mode qui a passé en loi, ou peu s'en faut. La musique instrumentale débute par un prélude qu'on nomme la *ritournelle*. Cette courte symphonie exprime le sentiment général qui doit régner dans l'*aria*: vient ensuite la voix qui chante seule la premiere partie de l'air assez uniment, & d'un bout à l'autre, après quoi elle répete les périodes & les décompose. Puis le chanteur reprend haleine pendant quelques instans, & cette pause est remplie par les instrumens qui répetent les principales expressions du chant. La musique vocale recommence. Le chanteur analyse de nouveau les mots de la premiere partie, & appuie principalement sur ce qui fait l'essentiel du sentiment. Il acheve de chanter cette reprise; & quand il a fini, les instruments continuent le même sujet pour donner à l'expression du sentiment toute la force dont elle est susceptible. Ainsi finit la premiere partie.

La seconde partie se chante tout uniment, sans les fréquentes répétitions & les décompositions multipliées qu'on se permet dans la premiere partie. Seulement dans les petites pauses que le chanteur fait, les instrumens appuient & fortifient l'expression du chant. Quand celui-ci a fini, la musique instrumentale joue une seconde ritournelle, après quoi la voix reprend la premiere partie de l'air, & la chante une seconde fois avec la même étendue & les mêmes répétitions.

Il faut convenir que cette méthode est judicieuse & très-conforme au but de la musique. Le chanteur, un peu fatigué par le récitatif qui précede l'*aria*, a le tems de prendre haleine pendant la ritournelle, & de se préparer au chant; & les auditeurs sentent réveiller leur attention : la ritournelle les dispose d'avance à l'impression que le chant doit faire sur eux. Cependant les compositeurs ne s'astreignent pas toujours à cet usage. Quelquefois le chant commence sans aucune préparation; & dans certaines conjonctures, lorsque la passion est violente, cette méthode est plus naturelle, & l'effet en est plus sûr. Tous ceux qui ont entendu chanter l'*aria*: *O numi consiglio*, &c. dans l'opéra de *Cinna* ont eu l'occasion de s'en convaincre.

C'est aussi avec raison qu'on fait d'abord chanter de suite la premiere partie de l'*aria*, presque sans aucun accompagnement. Par ce moyen on saisit rapidement le sujet général qui doit nous occuper, & l'on se dispose à entrer dans les sentimens du poëte & du compositeur. Alors les répétitions du chanteur viennent à propos, pour appuyer sur les expressions les plus énergiques, & les ramener en plusieurs manieres différentes, & sur des tons toujours variés.

Ces répétitions sont dans la nature du sentiment; il revient sans cesse sur l'objet qui l'occupe, & l'envisage sous toutes ses faces. Et ce n'est aussi que par des impressions redoublées que l'auditeur peut être vivement ému. La musique instrumentale acheve de frapper les derniers coups.

Comme la seconde reprise n'est pour l'ordinaire qu'une application particuliere de la premiere, où le sentiment s'est pleinement développé, elle n'exige pas que le chanteur y insiste beaucoup. Le compositeur se contente ordinairement de changer le mode ou la mesure, pour donner un nouveau tour à la même expression.

Le *da-capo*, ou la répétition de la premiere partie, n'a probablement d'autre motif que le desir de faire entendre une seconde fois un chant bien expressif.

Les impressions de la musique passent rapidement; la répétition les fortifie & les rend plus durables. Mais pour que cette répétition ne sorte pas de la vraisemblance, il faut que le poëte & le compositeur aient arrangé l'*aria* de maniere que sa véritable fin soit réellement placée au bout de la premiere partie. La chose n'est pas aisée, parce qu'une fin trop marquée rendroit la seconde partie inutile; elle paroîtroit déplacée. La répétition la plus naturelle est celle qui est amenée par la manière dont la seconde reprise finit; si elle se termine par une question dont la première partie contient la réponse, ou, en général, si elle excite une attente à laquelle la première reprise satisfait, la répétition n'aura rien que de très-vraisemblable.

Il n'y a, au reste, que les artistes médiocres, ceux qui ne connoissent d'autres regles que l'usage, qui s'astreignent servilement à la pratique ordinaire. De là viennent ces *aria* froides & insipides que l'on entend quelquefois. Le poëte n'y a mis que des pensées triviales & plates. Le compositeur s'appesantit à les répéter, à les analyser, comme il a vu qu'on le fait lorsqu'il y a des sentiments intéressants à exprimer. D'autres, avec la même simplicité, ont recours à la musique instrumentale pour lui faire dire ce que la voix devoit seule rendre d'une manière touchante & énergique; c'est que ces compositeurs ont observé qu'en certains cas, lorsque le chant a donné à l'expression toute la force dont il est capable, les instruments remplissent sa place pendant une petite pause de la voix, appuient l'expression du sentiment & y ajoutent encore; cette observation les induit à placer des pauses sans nécessité, pour faire exécuter à la musique instrumentale quelques tirades inutiles, surchargées d'agréments, ou qui ne signifient rien, ou qui disent le contraire de ce que le chanteur exprimoit. Ils outrent pour l'ordinaire les roulades & les tremblements.

Un compositeur habile ne s'attache pas si servilement à la forme, qu'il ne sache s'en affranchir dès que la nature du sujet l'exige. Il n'a en vue que l'essentiel de l'expression. C'est le sentiment qui regle le chant; tantôt il fera fort, simple & sans ornement; tantôt riche, nombreux & varié: ici rapide & véhément; ailleurs doux & moëlleux. Les passions sérieuses & chagrines ne veulent ni tirades ni roulements, & le compositeur judicieux ne prodigue pas toutes les richesses de la musique sans de bonnes raisons. Il n'emploie pas tous les instruments à la fois; il ne prend jamais que ceux que l'expression demande.

Nous renvoyons le chanteur au traité de *Tosi* sur l'étude de son art; il suffira de lui recommander ici l'attention aux règles qu'il doit se proposer.

Une des principales, c'est que le chanteur se souvienne toujours qu'il ne chante pas dans la vue de faire admirer aux assistants son habileté, mais dans le but de leur présenter l'image exacte d'un homme pénétré de tel ou tel sentiment. Mieux il réussira à faire oublier qu'il n'est que chanteur & qu'acteur, plus il s'assurera un applaudissement légitime. Ce n'est pas son gosier, c'est son cœur que les gens de goût veulent admirer. Dès qu'ils s'apperçoivent qu'on leur fait perdre l'objet principal de vue, pour les étonner par des coups de l'art, ils se refroidissent, & le charme de l'illusion est détruit.

L'application la plus sérieuse du chanteur doit être de bien saisir le véritable caractère de l'*aria*, & d'entrer exactement dans toutes les pensées du poëte & du compositeur, afin de pouvoir rendre chaque syllabe, chaque son avec la plus grande vérité. S'il a en outre assez de capacité pour renforcer l'expression par de nouveaux tons, il lui est permis de le faire, mais qu'il ne le fasse qu'autant qu'il sera bien assuré du succès. A ce défaut, il vaut mieux qu'il s'en tienne scrupuleusement à son texte. Il lui reste assez d'occupation à bien étudier la meilleure manière de rendre les tons qui lui sont prescrits. Un ton unique, qui porte au fond de l'ame, est préférable dans sa simplicité, à ces longues cadences, improprement ainsi nommées, dont tout le mérite ne consiste que dans la difficulté de l'exécution. (*Cet article est tiré de la Théorie générale des beaux-arts, de M. Sulzer.*)

Observations sur l'article précédent.

* Cet article contient d'excellents préceptes, mais la définition ne nous paroît pas juste. *Aria* est le mot italien qui, en françois, signifie *air*, ils ont tous deux la même acception, & présentent absolument la même idée. (Voyez *Air*.) Ce mot *aria* ne doit pas plus être appliqué que le mot *air* au petit poëme que le compositeur doit mettre en musique. En le désignant sous ce titre, on ne fait qu'indiquer sa destination. Les différents morceaux qui composent un poëme lyrique doivent recevoir du musicien des formes diverses; les uns seront simplement récités, & le compositeur se contente d'en noter la déclamation; les autres, plus passionnés & susceptibles par conséquent d'une mélodie plus régulière, deviendront entre ses mains des duo, des trio, des *airs*, & ce mot comprend collectivement les paroles & la musique. On l'emploie quelquefois cependant pour la seule musique instrumentale, dans les morceaux où la mélodie imite les formes périodiques du chant. C'est dans ce sens qu'on dit des *airs* de violon, des *airs* de danse, & que les Italiens, dans leurs symphonies, introduisent quelquefois une *aria*.

Quant aux formes de ces *airs*, indiquées par M. Sultzer dans le précédent article, elles ont beaucoup varié depuis qu'il l'a écrit. Les Italiens se sont enfin lassés de leur éternelle monotonie; ils fondent le plus ordinairement la seconde partie avec la première, ou s'ils les distinguent lorsque l'expression l'exige, ils ne se croient plus obligés

de revenir au *da-capo*. Les *airs* bouffons fur-tout ne font composés que d'une seule partie, à moins qu'ils ne contiennent une expression différente; alors le mouvement change, & l'*aria* finit par un allegro. (*M. Framery.*)

ARIETTE, *f. f.* Ce diminutif venu de l'italien signifie proprement petit air; mais le sens de ce mot est changé en France, & l'on y donne le nom d'*ariettes* à de grands morceaux de musique d'un mouvement, pour l'ordinaire assez gai & marqué, qui se chantent avec des accompagnements de symphonie, & qui font communément en rondeau. Voyez *Air*, *Rondeau.* (*J. J. Rousseau.*)

Ariette. Les premiers airs italiens que les François entendirent, étoient des airs de bravoure, d'un mouvement vif & d'une exécution brillante. Ce qui leur tenoit alors lieu d'airs, & ce qu'ils nommoient *récit*, avoit une toute autre allure. Quand le mot italien *aria* passa dans leur langue, & y produisit le mot *air*, ils l'appliquèrent de préférence à ces pesantes psalmodies, & nommèrent, par diminutif, *ariettes* tous les morceaux d'un mouvement vif & leger.

Ce fut donc au mouvement & non à l'étendue qu'ils eurent égard dans cette dénomination, & comme leurs oreilles, pour qui la mesure & le rhythme étoient choses nouvelles, prenoient pour gai tout ce qui étoit vif, les morceaux vifs & pathétiques furent pour eux des *ariettes* comme les airs de bravoure & les airs gais ou bouffons.

Ils appellèrent bientôt ainsi tout morceau mesuré, de quelque mouvement qu'il fût, & dans plusieurs partitions de ces pièces, qu'on nomma comédies *mêlées d'ariettes*, ne sachant quel nom leur donner; on voit le titre d'*ariettes* à la tête de quelques airs du mouvement le plus lent & de l'expression la plus triste.

Aujourd'hui que la musique & la langue musicale sont un peu mieux connues, on devroit renoncer tout-à-fait à cette dénomination mesquine & souvent ridicule. On ne devroit plus appeller *ariettes* des airs dont l'expression est tendre, quelquefois même profonde & passionnée; ni *journal d'ariettes italiennes*, un recueil où se trouvent souvent des morceaux du genre le plus noble & le plus touchant; ni *comédies mêlées d'ariettes* des pièces où nos compositeurs s'efforcent d'imiter les grands maîtres italiens, & qui sont *mêlées* non-seulement d'airs, mais de trio, de quatuor & de morceaux d'ensemble.

Nous commençons à sortir de la barbarie; pourquoi parlons-nous encore comme des barbares? (*M. Ginguené.*)

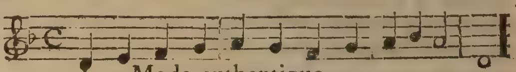
ARIOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot italien, à la tête d'un air, indique une maniere de chant soutenue, développée & affectée aux grands airs. (*J. J. Rousseau.*)

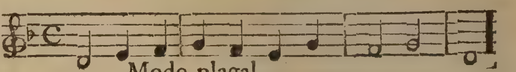
ARISTOXENIENS, Secte qui eut pour chef Aristoxènes de Tarente, disciple d'Aristote, & qui étoit opposée aux Pythagoriciens sur la mesure des intervalles & sur la manière de déterminer les rapports des sons; de sorte que les *Aristoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, & les Pythagoriciens à la précision du calcul. Voyez *Pytagoriciens.* (*J. J. Rousseau.*)

ARITHMÉTIQUE, ARITHMÉTIQUEMENT, DIVISION ARITHMÉTIQUE. L'explication de ces mots nous donnera l'occasion de suppléer à ce que l'article de Rousseau, sur le mot *authentique*, a d'obscur & d'insuffisant.

Les musiciens du seizième siècle divisoient l'octave de deux manières, en deux portions inégales (car elle ne sauroit être divisée en deux portions égales); savoir, par la quinte & par la quarte. La division par la quinte *ré la ré*, s'appelloit *division harmonique*; celle par la quarte *ré sol ré*, s'appelloit *division arithmétique.*

La *division harmonique* constituoit le mode authentique, & la *division arithmétique* constituoit le mode plagal. Exemples;


Mode authentique.


Mode plagal.

On voit dans le premier exemple que le chant monte à la quinte, & que c'est cette quinte qui domine; dans le second, au contraire, c'est la quarte. Ces *divisions*, qui existent encore pour le plain-chant, ne sont plus d'usage dans la musique moderne; cependant il est bon de les connoître, puisqu'elles servent encore dans la composition des fugues. Voyez *fugue*, *authentique.*

Dans les sept notes de la gamme, il n'y en a que six qui puissent être divisées harmoniquement, parce qu'elles ont leur quinte juste; savoir;

re	*quinte*	la
mi		si
fa		ut
sol		re
la		mi
. . . . .	. . . . .	. . . . .
ut		sol

La septième *si* dont la quinte *fa* est fausse, n'est pas susceptible de cette division.

Il n'y a de même que six notes dont l'octave peut être

être divisée *arithmétiquement*, c'est-à-dire par la quarte, savoir :

la	*quarte*	re
si		mi
ut		fa
re		sol
mi		la
. . . .		
sol		ut

L'octave de *fa* ne sauroit l'être, parce que la quarte *si* est superflue.

Ainsi, d'après Glareanus, Zarlino & beaucoup d'autres, les modes ont été fixés au nombre de douze. Les octaves d'*ut*, de *re*, de *mi*, de *sol*, de *la* ont chacune un mode authentique & un plagal ; c'est-à-dire, qu'elles souffrent la division harmonique & la *division arithmétique*. L'octave de *fa*, qui ne se divise qu'harmoniquement, n'a que le mode authentique, & l'octave de *si*, qui ne se divise qu'*arithmétiquement*, n'a que le mode plagal. (*M. Framery.*)

ARMER LA CLEF. C'est y mettre le nombre de dièses ou de bémols convenables au ton & au mode dans lequel on veut écrire de la musique. Voyez *Bémol*, *Clef*, *Dièse*. (*J. J. Rousseau.*)

ARPEGER, *v. n.* C'est faire une suite d'arpeges. Voyez l'article suivant. (*J. J. Rousseau.*)

ARPEGGIO, ARPEGE *ou* ARPEGEMENT, *s. m.* Manière de faire entendre successivement & rapidement les divers sons d'un accord, au lieu de les frapper tous à la fois. Il y a des instrumens sur lesquels on ne peut former un accord plein qu'en arpégeant ; tels sont le violon, le violoncelle, la viole, & tous ceux dont on joue avec l'archet ; car la convexité du chevalet empêche que l'archet ne puisse appuyer à la fois sur toutes les cordes. Pour former donc des accords sur ces instrumens, on est contraint d'appuyer, & comme on ne peut tirer qu'autant de sons qu'il y a de cordes, l'*arpège* du violon ou du violoncelle ne sauroit être composé de plus de quatre sons. Il faut, pour arpéger, que les doigts soient arrangés chacun sur sa corde, & que l'*arpège* se tire d'un seul & grand coup d'archet qui commence fortement sur la plus grosse corde, & vienne finir en tournant & adoucissant sur la chanterelle.

Si les doigts ne s'arrangeoient que successivement ou qu'on donnât plusieurs coups d'archet, ce ne seroit plus arpéger, ce seroit passer très-vîte plusieurs notes de suite. Ce qu'on fait sur le violon par nécessité, on le pratique par goût sur le clavecin. Comme on ne peut tirer de cet instrument que des sons qui ne tiennent pas, on est obligé de les refrapper sur des notes de longue durée. Pour faire durer un accord plus long-tems, on le frappe en arpégeant, commençant par les sons bas, & observant que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que tout l'*arpège* ne soit achevé, afin que l'on puisse entendre à la fois tous les sons de l'accord. *Arpeggio* vient du mot italien *arpa*, à cause que c'est de la harpe qu'on a tiré l'idée de l'*arpégement*. Voyez *Accompagnement*. (*J. J. Rousseau.*)

ARPEGE. L'*arpège* a son fondement dans la résonnance du corps sonore, & il est plus naturel, & par conséquent plus gai en montant qu'en descendant. Voyez *Systême*, *Agrément*. (*M. l'Abbé Feytou.*)

ARPEGGIO. On entend encore par *arpeggio* un trait de symphonie composé seulement des différentes notes d'un accord, qu'on fait entendre l'une après l'autre. Lorsqu'il y a plusieurs *arpeggio* de suite, on n'écrit que le premier & on se contente d'écrire les notes qui forment les autres en forme d'accord, & de mettre dessous le mot *arpeggio*. Quelquefois on ne marque pas seulement le premier *arpeggio*, sur-tout dans les partitions, mais on a tort ; cela laisse de l'équivoque : souvent aussi on omet le mot *arpeggio*. Voyez *pl. de Musique*, *fig.* 36. (*M. de Castilhon.*)

ARRET, *point d'*ARRET. Voyez *Couronne*.

ARSIS & THESIS, terme de musique & de prosodie. Ces deux mots sont grecs. *Arsis* vient du verbe αἴρω *tollo*, j'élève, & marque l'élévation de la voix ou de la main ; l'abaissement qui suit cette élévation est ce qu'on appelle θέσις *depositio*, *remissio*. Par rapport donc à la mesure, *per arsin* signifie en levant ou durant le premier tems. Sur quoi l'on doit observer que notre manière de marquer la mesure est contraire à celle des anciens ; car nous frappons le premier tems & levons le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*arsis* indique le tems fort & *thesis* le tems foible. Voyez *mesure*, *tems*, *battre la mesure*. Par rapport à la voix, on dit qu'un chant, un contre-point, une fugue sont *per thesin*, quand les notes montent du grave à l'aigu ; *per arsin* quand elles descendent de l'aigu au grave. Fugue *per arsin* & *thesin* est celle qu'on appelle aujourd'hui fugue renversée ou contrefugue, dans laquelle la réponse se fait en sens contraire ; c'est-à-dire, en descendant si la guide a monté, & en montant si la guide a descendu. Voyez *Fugue*. (*J. J. Rousseau.*)

ARSIS & THESIS. Ni Rousseau, ni l'auteur du mémoire qu'il a copié, n'ont prouvé que le tems fort des Grecs répondît à notre tems foible, & réciproquement. Si les Grecs frappoient où nous levons, & levoient où nous frappons, ils devoient faire la même chose en dansant. Or qu'on exécute, chez une nation quelconque, un air qui marque bien la cadence, il y a tout à parier qu'en dansant elle s'élevera sur le tems foible, & retombera sur le tems fort. Par quelle singularité les Grecs, cette nation musicienne par excellence, se seroient-ils soustraits à la loi générale ? Quelle preuve en

t-on qu'ils le fissent, ou qu'ils eussent seulement tenté de le faire ?

Il est vrai que leur système musical commençoit par un tems foible. *Si, ut, re, mi*; qu'ils employoient dans leur composition dramatique une sorte de vers (les vers iambiques) dont chaque pied commençoit par un levé. Voyez *le Bacchius Senior de Meibom*, *pag.* 25. Pour décider la question, il reste donc à savoir s'ils faisoient correspondre la breve de l'iambe aux tems forts ou aux tems foibles de leur tetracorde; mais le goût & le raisonnement ne nous enseignent-ils pas que le tems foible doit être frappé plus foiblement & plus briévement que le tems fort? & c'est ce que les Grecs ont senti & exécuté, & dont nous avons une preuve complette dans Aristide Quintilien. Voyez *Musique Grecque*, *Solfier*. (*M. l'abbé Feytou.*)

ARTICULATION, *s. f.* Ce mot n'appartient pas plus particuliérement au langage musical qu'à tout autre genre d'élocution; mais comme c'est une des parties de l'art du chant, des plus essentielles & pourtant des plus négligées, nous croyons qu'elle mérite un article.

Depuis quelque tems beaucoup de personnes croient, en France, que les Italiens & sur-tout les Italiennes, *n'articulent* presque point les paroles en chantant. On va jusqu'à imaginer que cette molesse est favorable à la mélodie; qu'elle est même nécessaire à la liaison des sons; qu'on ne sauroit *articuler* sans faire des saccades, & qu'un chant où toutes les consonnes sont sacrifiées pour ne laisser entendre que les voyelles, en est plus flatteur & plus voluptueux. Nous avons vu des compositeurs même entichés de ce préjugé, quoiqu'il soit destructeur de toute expression. Il est utile de le combattre.

Ceux qui s'appuient de l'exemple des Italiens, pour soutenir leur opinion, tombent dans une double erreur. Il est absolument faux que l'*articulation* soit négligée en Italie; c'est une des choses les plus recommandées par les bons maîtres; & si nous avons entendu quelques chanteurs ou chanteuses de ce pays qui affectassent de mal articuler, c'étoit un défaut que leur nation leur auroit reproché, comme nous le reprochons aux chanteurs de la nôtre. Madame *Agujari*, plus connue sous le nom de la *Bastardella*, madame *Todi*, & quelques autres dont on entendoit parfaitement les paroles, articuloient très-bien sans saccades & sans dureté.

Parmi les Françoises, nous pourrions nommer madame *Trial*, dont la voix mélodieuse a longtems embelli le théâtre italien, & dont l'*articulation* pure & pourtant moëlleuse, présentoit un modèle qu'on a trop peu imité. On peut faire le même éloge de M. *Richer*, qui joint à tant d'autres qualités pour le chant, celle d'une *articulation* parfaite.

Que la plupart de nos chanteuses françoises, en croyant imiter celles d'Italie, négligent de faire entendre des paroles qu'elles estropient assez souvent, faute de les comprendre elles-mêmes, on devine cette politique: elles sont du moins à l'abri de tout reproche du côté de l'expression; mais que des compositeurs portent la démence au point de recommander eux-mêmes le défaut d'*articulation* comme une qualité; c'est ce qui est plus difficile à concevoir, & l'on en voit pourtant chaque jour des exemples. Assurément le plus bel air, dont on n'entend pas les paroles, n'est plus qu'une sonate de voix, & c'est en vain que le musicien auroit voulu exprimer des sentimens, si l'on ne donne à juger à l'auditeur que des sons vagues.

C'est lorsque les élèves du chant commencent à joindre les paroles à la musique, que les maîtres doivent s'attacher à leur *articulation*. C'est le moment de leur apprendre à faire distinguer, autant qu'il est possible, toutes les consonnes de chaque syllabe; les voyelles s'entendent toujours assez. Les Italiens, que nous accusons si légèrement de ne pas *articuler*, portent cependant cette attention jusqu'à l'extrême; non-seulement ils prononcent toutes les consonnes dans le courant des mots, suivant le génie de leur langue qui n'a point de son nazal, mais ils ont même le soin de faire entendre une sorte d'*e* muet après les consonnes finales; ainsi dans leurs vers *tronchi*, lesquels répondent à nos vers masculins, comme

Mi fanno delirar.
La pace del mio cor.
Voglio vederti almen.

ils prononcent le dernier mot comme s'il y avoit delirar*e*, cor*e*, &c. —Mais, dira-t-on, ces mots sont tels en effet dans la langue italienne; l'infinitif du verbe *être en délire*, est *delirare*; le mot cœur se dit *core* ou plutôt *cuore*, & c'est par contraction, par une sorte de licence poëtique, que l'on en a retranché la dernière voyelle, pour donner au vers un repos plus marqué. Les chanteurs ne font donc que rendre à ces mots leur forme complette. —La preuve que ce n'est pas là leur intention, c'est que dans le dernier vers que nous avons cité, s'ils vouloient completter le mot *almen*, ils prononceroient almeno, & cependant ils disent almen*e*, parce qu'en effet ils n'ont d'autre but que de bien faire entendre la consonne finale. Ils sont beaucoup moins scrupuleux sur les voyelles; nous avons entendu des chanteuses italiennes faisant des passages sur un *a*, & changer cet *a* en *o* & en *e* dans le même passage pour leur plus grande commodité.

Les excès en tout sont ridicules. Autrefois, dans la musique françoise, l'expression consistoit dans le doublement de quelques consonnes. Les maîtres avoient même grand soin de les marquer, & l'on étoit un chanteur excellent quand on avoit dit :

Vous *mm*'aimez, je *vv*ous a*dd*ore ;
L'amour *cc*omble *nn*os *dd*esirs,

On a senti l'extravagance de cette méthode, & aujourd'hui on affecte le défaut contraire ; les consonnes ne s'articulent presque pas ; mais en récompense, on aspire toutes les voyelles pour se donner une voix plus intense. Il en résulte que plus un chanteur paroît avoir de voix, moins on peut entendre ce qu'il dit.

M. Richer, le premier des François dont la manière ait captivé à la fois le suffrage des amateurs de France & d'Italie, M. Richer n'a jamais eu la voix forte, mais son *articulation* est si nette, que jamais on ne perd une de ses paroles, même dans l'endroit le plus vaste & au milieu de l'orchestre le plus bruyant.

Les étrangers conviennent qu'aucune nation du monde ne produit autant de belles voix que la France. Pourquoi donc nos chanteurs gâtent-ils presque tous leur voix naturelle, en la forçant pour en augmenter le volume ? C'est qu'ils ne sont pas assez persuadés de cette vérité, qui devroit passer en maxime, qu'*on a toujours assez de voix quand on sait bien* ARTICULER. (*M. Framery.*)

ASCARUS ou ASCARUM. (*Musique des anciens.*) Suivant Pollux (*Onomas*, *lib. IV*, *cap. IX*), & Musonius (*de luxu Græc. cap. VII.*), l'*ascarus* ou *ascarum* étoit un instrument de percussion, quarré ou d'une coudée en tout sens, sur lequel étoient tendues des cordes qui, quand on les faisoit tourner, rendoient un son semblable à celui d'une crotale. Les mêmes auteurs disent que la plupart prétendent que l'*ascarus* & le psithyra sont le même, & en attribuent l'invention aux Troglodites ou aux Lybiens. Pollux ajoute qu'Anacréon appelle aussi l'*ascarus*, *nyagade*, & que Cantharus en attribue l'invention aux Thraces. J'avoue que je ne comprends pas comment on peut faire tourner des cordes tendues sur une espèce de chassis, ni comment elles pourroient rendre un son en tournant. Walther, auteur d'un dictionnaire de musique Allemand, donne la même description de l'*ascarus*; mais il ajoute de plus que cet instrument étoit garni de tuyaux de plumes, & que probablement on ne faisoit pas tourner les cordes, mais l'instrument même, & qu'alors les tuyaux de plumes venant à frapper les cordes, produisoient le son. Tout cela paroît assez vraisemblable ; mais Walther n'appuie sa description d'aucune autre autorité que celle des auteurs cités ci-dessus, qui ne disent pas un mot des tuyaux de plumes. Il cite encore, à la vérité, le traité *De theatro* de Bullenger, mais je l'ai feuilleté en vain. (*M. de Castilhon.*)

ASCENDANTE, *harmonie ascendante*, est celle qui est produite par une suite de quintes en montant, *fa ut sol ré*, &c. comme l'harmonie descendante l'est par une suite de quintes en descendant, *si mi la ré*, &c. (*M. Framery.*)

ASCIOR, ASOR, ASUR ou HASUR, (*Musique instr. des Héb.*) instrument des Hébreux qui avoit dix cordes. D. Calmet & Kircher veulent tous deux que ce soit la même chose que la cithare, & tous deux lui donnent le même nombre de cordes. D. Calmet ajoute pourtant que dans les commentaires sur les pseaumes, attribués à S. Jérôme, on ne donne que six cordes à la cithare, & que dans l'épître à Dardanus, attribuée aussi à S. Jérôme, on lui en donne vingt-quatre. D. Calmet donne à la cithare ou *hasur* la figure de la harpe commune d'aujourd'hui, & Kircher, quoiqu'il ait dit que le *hasur* & la cithare sont le même instrument, en donne la figure qu'on trouve, *planche de musique*, *fig.* 37 & qu'il a tirée d'un ancien manuscrit du Vatican, dont il a encore tiré les figures du kinnor, du machul, du minnien & du nebele ou nable.

Je suis très-porté à croire que la figure de Kircher est la vraie, 1°. parce qu'elle est assez simple pour avoir existé depuis très-long-tems ; 2°. parce qu'elle differe peu du nebel & du kinnor, & qu'il me semble probable qu'anciennement, lorsqu'on ne connoissoit encore que peu d'instrumens de genres vraiment différens, on ait donné des noms particuliers à des instrumens qui ne différoient au fond que par le nombre de leurs cordes ou par leurs figures, & non par le principe du son ou par la manière d'en toucher.

On pouvoit pincer le *hasur* avec les doigts, ou en toucher avec un plectrum, à volonté. (*M. de Castilhon.*)

ASIAS. (*Musique instr. des anciens*) Au rapport de Bullenger (*de Theatro*, *cap. xvij.*) l'*asias* étoit la premiere sorte de cithare faite par Cepion, disciple de Terpandre, & son nom lui venoit de ce que les Lesbiens, voisins de l'Asie, s'en servoient. (*M. de Castilhon.*)

ASPIRATION, (*Musique.*) Agrément principalement en usage pour le clavecin. Il est de deux sortes, & on le marquoit autrefois de deux manières, suivant l'espèce dont il devoit être. Lorsqu'on trouvoit la marque A, on faisoit entendre la note immédiatement au-dessus de celle qui étoit notée, & quand on trouvoit cette autre marque V, c'étoit la note immédiatement au-dessous qu'il falloit faire entendre. Aujourd'hui on ne se sert plus de ces marques : on note l'*aspiration* tout au long, ou on la laisse à la volonté de l'exécutant. Voyez *la marque & l'effet de l'*aspiration, *planche de musique*, *fig.* 38.

On pratique encore l'*aspiration* par degrés disjoints. Voyez *planche de musique*, *fig.* 39. (*M. de Castilhon.*)

* D'après cette définition, on voit que l'*aspiration* n'est autre chose que l'*appoggiatura*. Voyez *ce mot.*

Il y a une autre ſorte d'*aſpiration*, qui ſe pratique dans le chant, & qui conſiſte à paſſer d'une note inférieure à la note ſupérieure, en y traînant le ſon ſans le quitter. Cette ſorte d'agrément, qui a de la moleſſe, & qui donne de la liaiſon aux ſons, peut faire un bon effet, ſur-tout dans un chant pathétique; mais il ne faut pas en abuſer comme la plupart des chanteurs François, qui prodiguent l'*aſpiration* juſque dans le récitatif.

On pourroit appeller auſſi *aſpiration* une manière qui s'eſt introduite parmi quelques chanteurs de nos théâtres: c'eſt de ſéparer les ſyllabes de chaque mot & de jetter la voix avec force en les prononçant, de ſorte que chacune de ces ſyllabes paroît être précédée d'une *h* aſpirée.

Ar-m*h*ide vous m'*h*al-l*h*ez quit-t*h*er.

Loin que ce ſoit un agrément, c'eſt au contraire un défaut eſſentiel, qui pourra retarder long-tems les progrès de la muſique françoiſe, au moins à l'égard du chant. (*M. Framery.*)

ASSAI, *adv.* Augmentatif qu'on trouve aſſez ſouvent joint au mot qui indique le mouvement d'un air; ainſi *preſtò aſſai*, *largo aſſai*, ſignifient fort vîte, fort lent. L'abbé Broſſard a fait ſur ce mot une de ſes bévues ordinaires, en ſubſtituant à ſon vrai & unique ſens celui *d'une ſage médiocrité de lenteur ou de vîteſſe.* Il a cru qu'*aſſai* ſignifioit *aſſez*; ſur quoi l'on doit admirer la ſingulière idée qu'a eue cet auteur de préférer, pour ſon vocabulaire, à ſa langue maternelle une langue étrangère qu'il n'entendoit pas. (*J. J. Rouſſeau.*)

* On ne ſait trop pourquoi Rouſſeau traite l'abbé Broſſard avec cette humeur. « Ce mot, » dit-il, ſelon quelques-uns, veut dire *beaucoup*, & ſelon d'autres, que la meſure & » les mouvemens ne doivent avoir rien d'outré ». Il eſt vrai qu'il ſe trompe dans cette dernière acception; mais il rapporte ſeulement celle qui étoit adoptée par les muſiciens de ſon tems, qui pouvoient s'être trompés avant lui. Rouſſeau d'ailleurs n'a pas le droit de lui reprocher l'ignorance de la langue italienne, lui qui, à l'article récitatif, a traduit quelques lignes de Tartini tout à contre ſens. Quant au reproche qu'il lui fait d'avoir préféré la langue italienne, pour ſon vocabulaire, il n'eſt pas plus fondé. Broſſard a eu pour objet d'expliquer les termes *grecs*, *latins*, *italiens & françois* uſités dans la muſique, & il en a formé deux vocabulaires diſtincts. (*M. Framery.*)

ASSONANCE, *ſ. f.* mot hors d'uſage qui ſignifie *conſonnance.* (*M. de Caſtilhon.*)

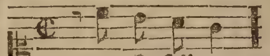
A TEMPO GIUSTO, Ces mots italiens ſignifient *exactement*, *en tems juſte.* On les trouve ſouvent à la tête d'une pièce de muſique, & c'eſt une marque qu'il faut l'exécuter d'un mouvement modéré, aſſez approchant de l'andante; en marquant bien les notes. On ne devroit jamais, ce me ſemble, ſe ſervir de ces expreſſions trop vagues en muſique où il y a déjà tant d'indéterminé. Ce qui eſt *temps juſte* pour l'un ne l'eſt pas pour l'autre. (*M. de Caſtilhon.*)

ATHENA, (*Muſique inſtr. des anciens.*) Sorte de flûte des Grecs, dont on dit que le Thébain Nicophèle ſe ſervit le premier dans les hymnes à Minerve. (Poll. Onom. *lib.* 4, *lib.* 10.) Il y avoit auſſi une eſpèce de trompette appellée *athena.* Voyez *Trompette.* (*M. de Caſtilhon.*)

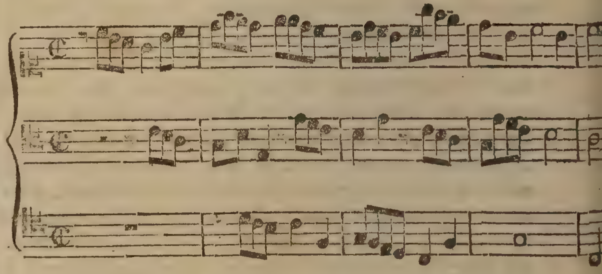
ATROPUS, (*Muſiq. inſtr. des anc.*) eſpèce d'inſtrument de muſique des anciens, dont on ne ſait rien de plus.

ATTACCO. Ce mot italien ſignifie une petite partie de la fugue, trop peu étendue pour en former le ſujet principal, & qui, par la même raiſon, n'eſt pas aſtreinte aux regles ſtrictes du *ſujet.* Les parties répondantes peuvent répéter l'*attacco* ſur la corde qui leur plaît, & quoiqu'il ſoit d'une valeur & d'un effet très-inférieur au *ſujet*, proprement dit, il fait cependant un bon effet quand il eſt employé à propos, & que les imitations en ſont adroitement diſtribuées dans les différentes parties.

Il eſt le contraire de l'*andamento*, qui eſt, comme nous l'avons dit, un trait trop étendu pour former un *ſujet*, (voyez *andamento*) tandis que pour former l'*attacco*, trois ou quatre notes ſuffiſent.



En voilà aſſez pour faire un *attacco*, & ſi l'on veut juger du parti qu'on peut tirer d'un ſi petit trait dans le courant de la fugue, en voici un exemple:



On voit que les parties imitent librement, entrent ſur quelle corde elles veulent, s'interrompent & reprennent quand il leur plaît.

Ce mot n'a point de correſpondant en françois, non plus que l'*andamento*, & beaucoup d'autres termes de contrepoint: les François qui ont eu, pendant long-temps, la prétention d'être profonds contrapuntiſtes, & qui traitoient les Italiens de petits faiſeurs de chanſonnettes, ne connoiſſoient en effet qu'une très-petite partie de l'art du contrepoint, tandis que les ultramontains en découvroient toutes les fineſſes,

& en fondoient toutes les profondeurs ; c'eſt ce qui fait que notre nomenclature muſicale eſt pauvre, & que la nomenclature italienne eſt en quelque ſorte ſurabondante. (*M. Ginguené.*)

ATTAQUER LE SON, ATTAQUER LA CORDE, ſe dit lorſqu'on prend un ſon avec la voix, ou une corde avec l'archet, ſans tâtonnement, ſans préparation, ſans aucun agrément : il faut *attaquer la corde* avec douceur. Une baſſe-taille doit, ſur-tout dans la muſique gaie, *attaquer* franchement les ſons ſans portement de voix. (*M. Framery.*)

ATZEBEROSCIM, (*Muſique inſtrum. des Héb.*) Bartoloccius, (*Biblioth. mag. Rabb. part. II.*) prétend avec aſſez de fondement qu'*atzeberoſcim* n'étoit point un inſtrument particulier de muſique, mais le nom général de tous ceux qui étoient faits de ſapin ou de buis. Kircher, pourtant, met l'*atzeberoſcim* au nombre des inſtrumens de percuſſion, & en donne la figure, *planche I. de Lutherie*, en quoi il eſt autoriſé par l'auteur du ſcilltehaggiborim, qui décrit ainſi l'*atzeberoſcim* : « Cet inſtrument de ſapin (ou de buis) avoit aſſez la forme d'un mortier ; on le frappoit avec une eſpèce de pilon du même bois, terminé par deux boutons ; on tenoit le mortier de la main gauche, & le pilon de la droite ; on frappoit tantôt ſur le fond du mortier, tantôt ſur les côtés ou bords, tantôt ſur l'ouverture, en mettant le pilon en travers, & l'on ſe ſervoit tantôt d'une des extrémités & tantôt de l'autre. L'*atzeberoſcim* avoit un ſon clair, mais ſans aucune harmonie, & qui reſtoit toujours le même ».

AUBADE, *ſ. f.* Concert qui ſe donne à l'aube du jour en plein air, ſous les fenêtres de quelqu'un. Voyez *Sérénade.* (*J. J. Rouſſeau*).

AUTHENTIQUE *ou* AUTHENTE, *adj.* Quand l'octave ſe trouve diviſée harmoniquement, comme dans cette proportion 6. 4 : 3. c'eſt-à-dire quand la quinte eſt au grave, & la quarte à l'aigu, le mode où le ton s'appelle *authentique* ou *authente* ; à la différence du ton plagal où l'octave eſt diviſé arithmétiquement, comme dans cette proportion 4. 3. 2. ce qui met la quarte au grave & la quinte à l'aigu.

A cette explication adoptée par tous les auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajouterai la ſuivante ; le lecteur pourra choiſir.

Quand la finale d'un chant eſt auſſi la tonique, & que le chant ne deſcend pas juſqu'à la dominante au-deſſous, le ton s'appelle *authentique* ; mais ſi le chant deſcend, ou finit à la dominante le ton eſt plagal. Je prends ici ces mots de tonique & de dominante dans l'acception muſicale. Ces différences d'*authente* ou de plagal ne s'obſervent plus que dans le plain-chant ; & ſoit qu'on place la finale au bas du diapaſon, ce qui rend le ton *authentique*, ſoit qu'on la place au milieu, ce qui le rend plagal ; pourvu qu'au ſurplus la modulation ſoit régulière, la muſique moderne admet tous les chants, comme *authentiques* également, en quelque lieu du diapaſon où puiſſe tomber la finale. (Voyez *mode*). Il y a dans les huit tons de l'égliſe romaine quatre tons *authentiques* ; ſavoir, le premier, le troiſième, le cinquième & le ſeptième. (Voyez *tons de l'égliſe*). On appelloit autrefois fugue *authentique* celle dont le ſujet procédoit en montant, mais cette dénomination n'eſt plus d'uſage. (*J. J. Rouſſeau*).

AXAMENTA, *ou* ASSAMENTA (*muſique des anciens*). On appelloit ainſi les vers Saliens, ſoit parce qu'on les chantoit à voix ſeule (*aſſa voce*), ſoit parce qu'ils étoient gravés ſur des ais ou planches, au rapport de Bullenger. (*de Theatro, lib. II, cap. IV.*) d'après Feſtus. (*M. de Caſtilhon.*)

B. Lorsque cette majuscule se trouve à la tête d'une partie, elle marque la basse chantante, pour la distinguer de la basse continue qui se marque *B. C.* Cette observation ne regarde que la musique ancienne.

B, sur la partie de l'alto, seul ou précédé du mot *col*, signifie que cette partie va comme la basse. (*M. Framery.*)

B. Nom que les Allemands donnent au *si bémol ;* ils appellent encore en général *b* tous les bémols ; ainsi, pour dire cette clef est armée de deux bémols, ils disent qu'elle est armée de deux *b.* (*M. de Castilhon.*)

B. Dans les musiques des deux siécles précédens, cette lettre majuscule sur l'enveloppe d'une partie signifioit la basse chantante, & quand, dans le courant d'une basse continue, on trouvoit un *B*, c'étoit la marque que la voix devoit chanter seule.

B. FA, SI, *ou* B FA, B MI, *ou simplement* B. Nom du septième son de la gamme de l'arétin, pour lequel les Italiens & les autres peuples de l'Europe répètent le *B*, disant *B mi*, quand il est naturel, *B fa*, quand il est bémol ; mais les François l'appellent *si*. Voyez *Si*. (*J. J. Rousseau.*)

B, FA, B. MI *ou* B. FA SI. Les François disent *B fa si*, & les Italiens *B fa* ou *B mi*.

Dans la gamme françoise ou gamme de *si*, (voyez *Gamme*) le caractère *B* étant le quatrième (les trois premiers sont F. G. A.) On le nommoit *fa*, quarte d'*ut*, quand on chantoit au naturel, & *si*, quarte de *fa*, quand on chantoit par *bémol*. *B.* dans cette gamme étoit donc tantôt *fa*, tantôt *si* ; c'est pourquoi les François l'appellent *b fa si*.

Dans la gamme italienne, & suivant la manière de solfier par les muances, inventée par Guy d'Arezzo, ce même caractère *B* change aussi de nom, selon la propriété dans laquelle on chante. (Voyez *Propriété.*) Mais il ne se trouve employé que dans deux de ces propriétés ; dans celle de béquarre où il reçoit le nom de *mi*, & dans celle de bémol où il porte celui de *fa ;* encore faut-il remarquer qu'il paroît seulement dans la première sous la forme *B* au grave ou ♮ à l'aigu, & dans la seconde sous la forme *b* ; en sorte que c'est bien la même lettre, mais non tout-à-fait le même signe, qui est *mi* dans l'une & *fa* dans l'autre ; aussi les Italiens ne le nomment-ils pas *B fa*, *mi*, mais *B fa*, *B mi*, ou pour plus de régularité *b fa*, *B mi*.

Cette lettre *B* est fort importante dans la division de la gamme italienne, par les trois *propriétés*, puisque c'est elle qui en a fixé le nom & l'espèce.

Dans la première propriété, elle est *B* ou ♮ dur ou quarré (*b quadro*) ; & cette *propriété* est celle de béquarre. La seconde, où cette lettre est sans emploi, garde le nom de *propriété* naturelle.

Enfin la troisième, où cette lettre est *b mol* ou rond (*b tondo*), s'est appellée *propriété* de bémol.

Voilà ce qui, dans ces dénominations, est l'effet de la raison & de la nature des choses ; voici ce qui n'y est que l'effet du hasard ou du caprice.

Le *B* est désigné soit par ses *qualités* relatives à l'intervalle qui le sépare de l'*A*, quand il est appellé *dur* ou *mou* : soit uniquement par sa *forme*, quand on le nomme *quarré* ou *rond*.

Or c'est à l'une de ses deux *qualités* qu'on a eu égard, en appellant de son nom la propriété de béquarre, & à l'une de ses deux *formes*, en nommant, d'après lui, la propriété de bémol. Pour bien entendre tout cet article, il faut avoir sous les yeux l'article *Propriété*. Voyez *ce mot*. (*M. Ginguené.*)

B FA SI, *ou* B FA, B MI. Les peuples qui solfient avec les lettres prononcent seulement *B*.

La différence qu'il y a entre *B fa* & *B mi* est que le premier représente notre *si bémol*, & le second notre *si naturel*. La gamme de Guido n'étoit composée que de six notes, ut re mi fa sol la. Voyez *Gamme*. Il n'y avoit point de note pour aller rejoindre l'octave, & comme on solfioit par muance (voyez *ce mot*), on donnoit le nom de *mi* à toute note qui n'étoit séparée de la note supérieure que par un semi-ton, & le nom de *fa* à toute note qui n'étoit séparée de la note inférieure que par un semi ton ; ainsi le son qui s'élevoit vers l'*ut*, nommé *mi* en solfiant, étoit désigné par le nom de *b mi*, & le même son descendant d'un seul semi-ton, nommé *fa* en solfiant, étoit *b fa*. Ces mots distinguent encore dans la modulation les tons de *si* naturel & de *si b* mol. (*M. Framery.*)

B MOL *ou* BÉMOL, *s. m.* Caractère de musique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, & qui fait abaisser d'un semi-ton mineur la note à laquelle il est joint. Voyez *Semi-Ton*.

Guy d'Arrezzo ayant autrefois donné des noms à six des notes de l'octave, desquelles il fit son célèbre Hexacorde, laissa la septième sans autre nom que celui de la lettre *B* qui lui est propre,

comme le *C* à l'ut; le *D* au *re*, &c. Or ce B se chantoit de deux manières; savoir, à un ton au-dessus du *la*, selon l'ordre naturel de la gamme, ou seulement à un semi-ton du même *la*, lorsqu'on vouloit conjoindre les tétracordes; car il n'étoit pas encore question de nos modes ou tons modernes. Dans le premier cas, le *si* sonnant assez durement, à cause des trois tons consécutifs, on jugea qu'il faisoit à l'oreille un effet semblable à celui que les corps anguleux & durs font à la main : c'est pourquoi on l'appella *B dur* ou B *quarre*, en italien *B quadro*. Dans le second cas, au contraire, on trouva que le *si* étoit extrêmement doux; c'est pourquoi on l'appella *B mol*; par la même analogie on auroit pu l'appeller aussi *b rond*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois *B tondo*.

Il y a deux manières d'employer le *bémol*; l'une accidentelle, quand dans le cours du chant on le place à la gauche d'une note. Cette note est presque toujours la note sensible dans les tons majeurs, & quelquefois la sixième note dans les tons mineurs, quand la clef n'est pas correctement armée. Le *bémol* accidentel n'altère que la note qu'il touche & celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même mesure, se trouvent sur le même degré sans aucun signe contraire.

L'autre manière est d'employer le *bémol* à la clef, & alors il la modifie; il agit dans toute la suite de l'air & sur toutes les notes placées sur le même degré, à moins que ce *bémol* ne soit détruit accidentellement par quelque dièze ou béquarre, ou que la clef ne vienne à changer.

La position des *bémols* à la clef n'est pas arbitraire; en voici la raison. Ils sont destinés à changer le lieu des semi-tons de l'échelle : or ces deux semi-tons doivent toujours garder entre eux des intervalles prescrits; savoir, celui d'une quarte d'un côté, & celui d'une quinte de l'autre. Ainsi la note *mi* inférieure de son semi-ton fait au grave la quinte du *si* qui est son homologue dans l'autre semi-ton, & à l'aigu la quarte du même *si*, & réciproquement la note *si* fait au grave la quarte du *mi*, & à l'aigu la quinte du même *mi*.

Si donc laissant, par exemple, le *si* naturel, on donnoit un *bémol* au *mi*, le semi-ton changeroit de lieu & se trouveroit descendu d'un degré entre le *re* & le *mi bémol*. Or, dans cette position, l'on voit que les deux semi-tons ne garderoient plus entre eux la distance prescrite; car le *re*, qui seroit la note inférieure de l'un, feroit au grave la sixte du *si* son homologue dans l'autre, & à l'aigu, la tierce du même *si*; & ce *si* feroit au grave la tierce du *re*, & à l'aigu, la sixte du même *re*. Ainsi les deux semi-tons seroient trop voisins d'un côté & trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *bémols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre note de l'octave que par *si*, la seule qui n'a pas le même inconvénient, car bien que le semi-ton y change de place, &, cessant d'être entre le *si* & l'*ut*, descende entre le *si bémol* & le *la*, toutefois l'ordre prescrit n'est point détruit; le *la*, dans ce nouvel arrangement, se trouvant d'un côté à la quarte, & de l'autre à la quinte du *mi* son homologue, & réciproquement.

La même raison qui fait placer le premier *bémol* sur le *si*, fait mettre le second sur le *mi*, & ainsi de suite, en montant de quarte ou descendant de quinte jusqu'au *sol*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *bémol* de l'*ut*, qu'on trouveroit ensuite, ne differe point du *si* dans la pratique. Cela fait donc une suite de cinq *bémols* dans cet ordre.

1	2	3	4	5
Si	Mi	La	Re	Sol.

Toujours par la même raison, l'on ne sauroit employer les derniers *bémols* à la clef, sans employer aussi ceux qui les précèdent : ainsi le *bémol* du *mi* ne se pose qu'avec celui du *si*, celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des suivans qu'avec tous ceux qui le précèdent.

On trouvera dans l'article *clef* une formule pour savoir tout d'un coup si un ton ou un mode donné doit porter des *bémols* à la clef, & combien. (*J. J. Rousseau.*)

* Cette raison, donnée par Rousseau, pour prouver que la position des *bémols* n'est pas arbitraire, est bien embrouillée, bien abstraite pour ceux à qui le langage de la musique n'est pas familier. Elle contient d'ailleurs ce qu'on appelle une pétition de principes. « Les *bémols*, dit-il, sont destinés à » changer le lieu des semi-tons de l'échelle; or » ces deux semi-tons doivent toujours garder entre » eux deux intervalles prescrits; savoir celui d'une » quarte d'un côté, & celui d'une quinte de l'autre. » Mais pourquoi doivent-ils garder ces intervalles? C'est là ce qu'il falloit prouver. D'après quelle loi nous assure-t-on que la gamme ne pouvoit pas être divisée d'une autre manière qu'elle ne l'est? Voici une autre explication qui nous paroît plus simple, plus claire, & sur-tout plus concluante.

La résonnance du corps sonore produit, comme on sait son octave, sa quinte & sa tierce majeure. L'octave étant la répétition du même son ne produit que les mêmes notes; ainsi on ne trouveroit point par elle la division de la gamme.

La quinte, au contraire, cet intervalle parfait, produit à son tour une autre quinte; celle-ci une troisième, & c'est de cette suite de quintes que la gamme est composée.

Prenant donc la note *fa* pour générateur, elle vous donnera en montant la quinte *ut*; l'*ut* vous donnera *sol*; le *sol* produit *ré*; le *ré*, *la*; le *la*, *mi*; le *mi*, *si*; mais la quinte de *si* n'est point un *fa*; une quinte juste contient trois tons & un semi-ton, & il ne trouve entre *si* & *fa* que deux

tons & deux ſemi-tons. Il faut donc pour avoir une quinte juſte, que vous hauſſiez d'un ſemi-ton le dernier des deux extrêmes, ou que vous baiſſiez le premier.

Le ſigne qui ſert à hauſſer d'un ſemi-ton s'appelle *dièſe;* celui qui ſert à baiſſer s'appelle *bémol.*

Si vous hauſſez le *fa*, il fera donc avec le *ſi* la quinte juſte que vous cherchez; mais alors la première progreſſion d'où vous êtes parti n'aura pas lieu. Ce *fa dièſe* ne fera plus l'octave du *fa* que vous avez pris pour générateur. L'*ut* qui étoit la quinte de celui-ci, ne ſera plus la quinte juſte de celui-là; il faut donc que vous hauſſiez auſſi cet *ut* d'un autre ſemi-ton, & que vous faſſiez la même opération ſur les notes ſuivantes; ainſi telle ſera votre progreſſion de quintes.

fa ut; ut ſol; ſol ré; re la; la mi; mi ſi.

ſi fa♯; fa♯ ut♯; ut♯ ſol♯; ſol♯ ré♯; ré♯ la♯; la♯ mi♯ mi♯ ſi♯.

Il eſt clair que ſi vous vouliez continuer la progreſſion, & avoir la quinte juſte de ce *ſi* ♯, vous auriez un *fa* double ♯, & ainſi à l'infini. On doit comprendre maintenant pourquoi le premier des dièzes eſt *fa*, pourquoi l'on n'en peut mettre ſur le *ſol*; par exemple, ſans en avoir mis ſur l'*ut* & ſur le *fa;* car le *ſol* dièſe n'eſt la quinte juſte que d'*ut* dièſe, qui n'eſt la quinte juſte que de *fa* ♯; le *ſol* ♯ feroit une quinte trop grande & inharmonique avec l'*ut* naturel.

Le même raiſonnement doit ſervir pour les *bémols*. Si au lieu de hauſſer le dernier des deux extrêmes de la fauſſe quinte *ſi fa*, pour en faire une quinte juſte, vous baiſſez le premier extrême *ſi* par un *bémol*, ce *ſi b* ne ſera plus la quinte juſte de *mi*, comme il l'étoit dans la première progreſſion; il faudra donc baiſſer ce *mi*, & ainſi de quinte en en quinte, deſcendant à l'infini, vous aurez cette progreſſion deſcendante:

Fa ſi *b*, ſi *b* mi *b*, mi *b* la *b*, la *b* ré *b*, ré *b* ſol *b*, ſol *b* ut *b*, ut *b* fa *b*, &c.

Vous voyez pourquoi le *ſi* eſt le premier *bémol*, & pourquoi le *mi* ni le *la* ne ſauroient être baiſſés par le ſigne, que le *ſi* qui les engendre ne l'ait été le premier.

Il n'eſt pas vrai non plus, comme le dit Rouſſeau, « qu'on s'arrête ordinairement au *ſol* dans » l'ordre des *bémols*, parce que le *bémol* de l'*ut* » qu'on trouveroit enſuite ne diffère point du *ſi* » dans la pratique ». Dans le ton de *mi b* mineur, par exemple (& ce ton eſt fort ordinaire), pour avoir la ſixte mineure, il faut bien mettre un *bémol* ſur *ut*, & jamais perſonne ne s'eſt aviſé de le remplacer par un *ſi*.

Nous dirons au mot *Gamme* pourquoi il faut commencer par *fa* la progreſſion des quintes pour avoir toutes les diviſions de l'octave. (*M. Framery.*)

B QUARRE *ou* BÉQUARRE, *ſ. m.* Caractère de muſique qui s'écrit ainſi ♮, & qui, placé à la gauche d'une note, marque que cette note ayant été précédemment hauſſée par un dièſe ou baiſſée par un *bémol*, doit être remiſe à ſon dégré naturel ou diatonique.

Le *béquarre* fut inventé par Guy d'Arezzo. Cet auteur, qui donna des noms aux premières notes de l'octave, n'en laiſſa point d'autre que la lettre *b* pour exprimer le *ſi* naturel; car chaque note avoit, dès-lors, ſa lettre correſpondante; & comme le chant diatonique de ce *ſi* eſt dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appella ſimplement *b dur*, *b quarré* ou *b quarre*, par une alluſion dont on parle dans les articles précédens.

Le *béquarre* ſervit dans la ſuite à détruire l'effet du bémol antérieur ſur la note qui ſuivoit le *béquarre*: c'eſt que le bémol ſe plaçant ordinairement ſur le *ſi*, le *béquarre* qui venoit enſuite, ne produiſoit, en détruiſant ce bémol, que ſon effet naturel, qui étoit de repréſenter la note *ſi* ſans altération. A la fin on s'en ſervit par extenſion, & faute d'autre ſigne, pour détruire auſſi l'effet du dièſe, & c'eſt ainſi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *béquarre* efface également le dièſe ou le bémol qui l'ont précédé.

Il y a cependant une diſtinction à faire. Si le dièſe ou le bémol étoient accidentels, ils ſont détruits ſans retour par le *béquarre* dans toutes les notes qui le ſuivent médiatement ou immédiatement ſur le même degré, juſqu'à ce qu'il s'y préſente un nouveau bémol ou un nouveau dièſe. Mais ſi le bémol ou le dièſe ſont à la clef, le *béquarre* ne les efface que pour la note qu'il précède immédiatement, ou tout au plus pour toutes celles qui ſuivent dans la même meſure & ſur le même degré; & à chaque note altérée à la clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de nouveaux *béquarres*. Tout cela eſt aſſez mal entendu; mais tel eſt l'uſage.

Quelques-uns donnoient un autre ſens au *béquarre*, & lui accordant ſeulement le droit d'effacer les dièſes ou bémols accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la clef; de ſorte qu'en ce ſens ſur un *fa* dièſé ou ſur un *ſi* bémoliſé à la clef, le *béquarre* ne ſerviroit qu'à détruire un dièſe accidentel ſur ce *ſi*, ou un bémol ſur ce *fa*, & ſignifieroit toujours le *fa* dièſe ou le *ſi* bémol, tel qu'il eſt à la clef.

D'autres enfin ſe ſervoient bien du *béquarre* pour effacer le bémol, même celui de la clef, mais jamais pour effacer le dièſe: c'eſt le bémol ſeulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier uſage a tout-à-fait prévalu; ceux-ci deviennent

deviennent plus rares, & s'aboliffent de jour en jour; mais il eft bon d'y faire attention en lifant d'anciennes mufiques, fans quoi l'on fe tromperoit fouvent. (*J. J. Rouffeau.*)

* Cet article de Rouffeau n'eft pas entierement jufte.

Ce n'eft point parce que le *bémol* fe place ordinairement fur le *fi*, que le *béquarre* a été employé pour en détruire l'effet; car le *bémol* fe place indiftinctement fur toutes les notes que le changement de modulation oblige de baiffer; mais lorfque, d'après la méthode du *Guido*, on chantoit par muances, (voyez *ce mot*) la feptieme note de la gamme étoit toujours *b*, quand ce *b* defcendoit d'un femi-ton, on le nommoit *b mol.* Lorfqu'au contraire ce même *b*, repréfentatif de notre *fi*, montoit d'un femi-ton, il reprenoit fa qualité de *b dur* ou *b quarre;* ainfi le *béquarre* devoit naturellement détruire l'effet de tout *bémol.* Aujourd'hui que le *fi* complette les degrés de la gamme, & que le *béquarre* n'a plus d'autre emploi que celui de détruire le figne quelconque d'altération mis fur une note, on ne voit pas trop pourquoi Rouffeau trouve fi mal entendu l'arrangement adopté.

Les *dièfes* ou les *bémols* qui arment la clef fervent à indiquer la modulation principale qui doit regner dans le morceau. Si le *béquarre* vient altérer l'une de ces notes, en l'élevant ou en l'abaiffant, il eft tout fimple que ce figne d'une nouvelle modulation n'ait pas une valeur prolongée, & qu'on foit obligé de le répéter chaque fois que cette note fe préfente, parce que le lecteur a toujours la modulation principale préfente à fon fouvenir; mais lorfqu'au contraire le figne d'altération n'eft qu'accidentel; le *béquarre*, en détruifant fon effet, vous avertit que la modulation accidentellement introduite a ceffé, & qu'on eft revenu à la modulation principale.

Nota. Nous obferverons ici que l'homme que nous appellons *Guido*, parce que c'étoit fon nom, eft le même que celui qui eft nommé *Guy* par Rouffeau, d'après les écrivains françois qui en ont parlé. Cette manie de traduire les noms propres étrangers n'eft propre qu'à jetter de la confufion fur tout ce qui eft hiftorique. Affurément il n'y a aucune raifon pour donner le nom gaulois de *Guy* à un Italien de la ville d'Arezzo, qui fe nommoit *Guido.* (*M. Framery.*)

BABILONIENS, *adj.* C'eft le nom de l'un des modes des Arabes, dont le caractère eft d'exprimer la joie : il fert dans les fêtes & les cérémonies joyeufes. On le mêle au mode Guerrier, quand on revient triomphant. On dit que *Sha-Abbas*, roi de Perfe, fut guéri, par un concert fur le mode *Babilonien*, d'une maladie mortelle, caufée par la mélancolie : on nomma l'un de ces airs *fihhal nama*, l'air de la fanté. (*M. Framery.*)

BABYS, (*Mufique des anciens.*) Voyez *Céon.*

BALAFO, *f. m.* eft un inftrument fort en ufage parmi les négres de la côte d'Or. Quelques voyageurs les nomment *balafo*, *ballard* & *balafeü.* C'eft une efpèce d'épinette creufe en deffous & élevée à un pied de terre. Du côté fupérieur, il y a fept petites clefs de bois rangées comme celles d'un orgue, auxquelles font attachées autant de cordes ou de fils d'archal de la groffeur d'un tuyau de plume & de la longueur d'un pied; c'eft-à-dire, de toute la largeur de l'inftrument. A l'autre extrêmité font deux gourdes, fufpendues comme deux bouteilles, qui reçoivent & redoublent le fon. Le muficien eft affis par terre au centre du *balafo*, & frappe les clefs avec deux bâtons d'un pied de longueur, au bout defquels eft attachée une petite balle couverte d'étoffe, pour empêcher que le fon n'ait trop d'éclat. Ce même muficien a le long des bras des anneaux de fer, d'où dépendent d'autres anneaux qui en foutiennent de plus petits, ainfi que d'autres pièces du même métal. Le mouvement que cette chaine reçoit de celui des bras produit une efpèce de fon mufical qui fe joint à celui de l'inftrument, & forme un retentiffement commun dans les gourdes. Le bruit en eft fort grand, &, dit-on, fort harmonieux. On en donne d'autres defcriptions, mais qui reviennent à-peu-près au même. (*M. Framery.*)

BALANCEMENT. C'eft la même chofe que tremblement. Voyez *ce mot.* (*J. J. Rouffeau.*)

BALLADE, f. f. (*Mufique.*) On entend par *ballade* en Angleterre, des chanfons ou efpèces d'odes à plufieurs couplets ou ftrophes que l'on chante ordinairement, mais qui fervent auffi quelquefois d'airs de danfe, comme les vaudevilles. Il y a de ces *ballades* très-anciennes, qui font fameufes & qui méritent de l'être par leur fimplicité, la naïveté & le pittorefque des penfées; telle eft la *ballade* des deux enfants dans le bois (*the two children in the wood*). Probablement ce mot vient de *ballet.* (*M. de Caftilhon.*)

BALLET. Action théatrale qui fe repréfente par la danfe, guidée par la mufique. Ce mot vient du vieux françois *baller*, danfer, chanter, fe réjouir.

La mufique d'un *ballet* doit avoir encore plus de cadence & d'accent que la mufique vocale, parce qu'elle eft chargée de fignifier plus de chofes; que c'eft à elle feule d'infpirer au danfeur la chaleur & l'expreffion que le chanteur peut tirer des paroles, & qu'il faut de plus qu'elle fupplée, dans le langage de l'ame & des paffions, tout ce que la danfe ne peut dire aux yeux du fpectateur.

Ballet eft encore le nom qu'on donne en France

à une bisarre sorte d'opéra, où la danse n'est guères mieux placée que dans les autres, & n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *ballets* les actes forment autant de sujets liés seulement entre eux par quelques rapports généraux, étrangers à l'action, & que le spectateur n'appercevroit jamais, si l'auteur n'avoit soin de l'en avertir dans le prologue.

Ces *ballets* contiennent d'autres *ballets* qu'on appelle autrement *divertissements* ou *fêtes*. Ce sont des suites de danses qui se succèdent sans sujet ni liaison entre elles, ni avec l'action principale, & où les meilleurs danseurs ne savent vous dire autre chose, sinon qu'ils dansent bien. Cette ordonnance peu théatrale suffit pour un bal, où chaque acteur a rempli son objet, quand il s'est amusé lui-même, & où l'intérêt que le spectateur prend aux personnes le dispense d'en donner à la chose; mais ce défaut de sujet & de liaison ne doit jamais être souffert sur la scène, pas même dans la représentation d'un bal, où le tout doit être lié par une action secrète qui soutienne l'attention & donne de l'intérêt au spectateur. Cette adresse d'auteur n'est pas sans exemple, même dans l'opéra françois, & l'on en peut voir un très-agréable dans les *fêtes vénitiennes*, acte du bal.

En général toute danse qui ne peint rien qu'elle-même, & tout *ballet* qui n'est qu'un bal doivent être bannis du théatre lyrique. En effet, l'action de la scène est toujours la représentation d'une autre action, & ce qu'on y voit n'est que l'image de ce qu'on y suppose; de sorte que ce ne doit jamais être un tel ou tel danseur qui se présente à vous, mais le personnage dont il est revêtu. Ainsi, quoique la danse de société ne puisse rien représenter qu'elle-même, la danse théatrale doit nécessairement être l'imitation de quelqu'autre chose, de même que l'acteur chantant représente un homme qui parle, & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire sorte de *ballets* est celle qui roule sur des sujets allégoriques, & où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces sortes de drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels, & à faire penser au spectateur toute autre chose que ce qu'il croit, comme si, loin de l'attacher à la scène, c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre d'ailleurs exige tant de subtilité dans le dialogue, que le musicien se trouve dans un pays perdu parmi les pointes, les allusions & les épigrammes, tandis que le spectateur ne s'oublie pas un moment: comme qu'on fasse il n'y aura jamais que le sentiment qui puisse amener celui-ci sur la scène & l'identifier, pour ainsi dire, avec les acteurs; tout ce qui n'est qu'intellectuel l'arrache à la pièce & le rend à lui-même. Aussi voit-on que les peuples qui veulent & mettent le plus d'esprit au théatre, sont ceux qui se soucient le moins de l'illusion. Que fera donc le musicien sur des drames qui ne donnent aucune prise à son art? Si la musique ne peint que des sentiments ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphysiques, telles que les allégories, où l'esprit est sans cesse occupé des rapports de l'objet qu'on lui présente avec ceux que l'on veut lui rappeller?

Quand les compositeurs voudront réfléchir sur les vrais principes de leur art, ils mettront, avec plus de discernement dans le choix des drames dont ils se chargent, plus de vérité dans l'expression de leurs sujets, & quand les paroles des opéra diront quelque chose, la musique apprendra bientôt à parler. (*J. J. Rousseau.*)

Ballet. Ce mot, dit Rousseau, vient du vieux mot françois *baller*, danser, & il devoit ajouter que ce mot *baller* vient lui-même du mot italien *ballare*, danser, lequel vient du grec *ballô*, qui signifie *je jette çà & là*. (*M. Framery.*)

BALLET-OPÉRA. Les réflexions de Rousseau dans cet article deviennent inutiles aujourd'hui que ce genre de spectacle n'existe plus. Il est pourtant dommage qu'on y ait entiérement renoncé. C'étoit une manière d'avoir des *opéra* courts, d'un genre gracieux ou gai, où la danse étoit plus naturellement amenée qu'elle ne l'est ordinairement dans une tragédie, très-propres à succéder à un sujet sérieux, & à essayer les talents des jeunes compositeurs.

Le reproche que leur fait Rousseau de contenir dans différents actes des sujets étrangers les uns aux autres, nous paroît porter à faux. Qu'importe que ces sujets soient liés entre eux, si chaque sujet comporte un intérêt suffisant? Y a-t-il quelque liaison entre une petite comédie jouée au théatre françois & la tragédie qui la précède?

Ces *ballets* ne contiennent point d'autres *ballets*; comme le dit Rousseau; mais ces petits drames ayant pour but le développement d'une action où la danse doit être amenée le plus naturellement possible, on a donné à tout l'ouvrage le titre de *ballet*. Si ces danses se succèdent *sans sujet*, sans liaison avec l'*action principale*, c'est la faute de l'auteur & non celle du genre. Il seroit très-facile de disposer son action de manière à ce qu'un *ballet* y fût bien placé. (*M. Framery.*)

Ballet. Ce mot désigne trois différents genres de spectacles employés sur notre théatre lyrique.

Dans le premier, la danse est une partie accessoire de l'action représentée: dans le second, elle est la partie principale; la poésie & la musique vocale sont alors accessoires à leur tour: dans le troisième enfin, la danse est tout; & pour représenter une action, les hommes ne parlent pas; ils ne chantent pas; ils dansent.

Le premier genre se nomme simplement *ballet*, le

second *ballet-opéra* ou *opéra-ballet*; le troisième *ballet-pantomime.*

Pour traiter ce sujet dans toute son étendue, il faudroit un livre, & il y en a eu de bons sur cette matière; mais nous devons nous borner ici à l'envisager relativement à la musique, à examiner sommairement les qualités qu'elle doit avoir, & les défauts qu'elle doit éviter dans ces trois genres de composition lyrique.

1. *Ballet.* De la manière dont Quinault avoit conçu le spectacle de l'opéra, la danse y étoit partie absolument constitutive, & formoit, à frais communs avec la poésie, la musique & la peinture, un tout indivisible, qui devoit flatter à la fois le cœur, l'esprit, l'oreille & les yeux.

Tous ses opéras & ceux que l'on fit, à l'imitation des siens, étoient en cinq actes, & le travail de l'auteur étoit non-seulement de diviser son action en cinq diverses parties, qui toutes contribuassent au développement de cette action, & conduisissent à la catastrophe, mais de ménager dans chacune de ces cinq parties l'occasion d'un *ballet*, le prétexte d'une fête triste ou gaie, galante, lugubre ou militaire.

Quinault eut non-seulement la gloire de l'invention de ce genre, mais celle de sa perfection; aucun de ses imitateurs ne sut aussi bien que lui attacher ces brillants accessoires au fil de l'action principale. Comme il s'étoit ouvert le double champ de la mythologie & de la féerie, tous les éléments étoient à sa disposition, & son imagination féconde prodiguoit à son gré les dieux les héros, les génies & tous les êtres réels ou fantastiques.

Il est à croire que *Lulli*, son compositeur, sut donner, pour le temps, à toutes ces différentes classes de peuples dansants le caractère qui leur paroissoit propre. Le plus grand mérite que nos pères attribuassent en général à sa musique, étoit la vérité: il est probable qu'il la chercha dans ses airs de danse, comme dans son récitatif & dans ses chants mesurés, & qu'il l'atteignit autant que le lui permirent les moyens, alors connus, de son art.

Rameau, qui ajouta beaucoup à ces moyens, du côté du rhythme & de l'harmonie, trouva dans ces deux sources de quoi donner à la symphonie, & par conséquent aux airs de danse, un degré de perfection, de mouvement & de chaleur, que Lulli n'avoit pas même pu soupçonner. Il parut si supérieur, dans ce genre, à tout ce qui l'avoit précédé, qu'il en fut regardé comme le créateur; & les François gardèrent long-temps l'opinion que lui seul avoit su véritablement écrire & noter la danse.

Il est certain que dans cette partie de ses compositions, il fit briller beaucoup d'esprit, d'imagination & de goût. Son orchestre, presque toujours insignifiant quand il accompagne la voix, prend une ame, un caractère, lorsqu'il guide les danseurs. Ses airs, tantôt doux & gracieux, tantôt gais & pétulants, quelquefois guerriers ou sauvages, ont toujours une intention marquée. Ils dictent, en quelque sorte, non-seulement le genre & l'expression particulière de chaque entrée de *ballet*, mais les pas même & les gestes dont elle doit être accompagnée.

C'est à lui qu'il faut attribuer l'importance que les François ont toujours attachée depuis aux *airs de danse.* De jolis *airs de danse* ont fait réussir plus d'un mince ouvrage, ont donné de la réputation à plus d'un compositeur médiocre: on est parvenu à nuire, à plus d'un grand maître, même avant que de l'entendre, par le seul doute, réel ou simulé, de son talent pour les *airs de danse.*

Les principaux airs de danse sont la chaconne; la passacaille, le menuet, la gavotte, le passepied, le tambourin, &c. Voyez *chacun de ces mots.*

Ces airs avoient, dans l'origine, non-seulement un caractère particulier qu'ils ont conservé depuis, mais des entraves dont ils se sont délivrés. La chaconne, par exemple, étoit composée sur une basse contrainte, dont le retour continuel amusoit peut-être nos ayeux, & nous paroîtroit insupportable. C'étoit une gêne effroyable pour le malheureux compositeur, qui ne produisoit, le plus souvent, que des chants secs & contraints comme sa basse. La chaconne n'a pris l'essor brillant qui la distingue de tous les autres airs, que depuis qu'elle a secoué ce joug ridicule.

La gavotte n'étoit qu'un petit air à deux reprises, ordinairement de huit mesures chacune. Pour donner à l'entrée de *ballet* où elle étoit employée toute son étendue, il falloit faire une seconde gavotte, soit en mineur, soit dans un ton relatif de celui de la première; & l'on répétoit à volonté, ou cette première, ou quelquefois les deux. Cet air, depuis quelques années, a reçu d'autres développements. Renfermé dans un cercle moins borné, il donne un champ plus libre au génie du compositeur, & fournit à la danse plus de nuances & de variété. Les gavottes de Roland & d'Atys ont une étendue considérable, quoique phrasées de façon à conserver leur caractère de gavottes, & coupées par des reprises & des retours que la danse exige. On en a fait depuis sur ce modèle; mais c'est à M. Piccinni que nous devons cette nouvelle forme, plus agréable que la première.

De quelque espèce que soient les airs que l'on compose, le premier soin qu'on doit avoir, c'est de leur assigner un rhythme très-marqué, qui donne aux danseurs la facilité d'y adapter leurs pas; & une intention précise, une expression particulière & locale, qui convienne au genre de l'action, au lieu de la scène, à l'état & au costume des acteurs.

Ç'a toujours été un grand défaut dans un *ballet* que de ne rien peindre, & de n'être composé que de sauts & de gambades ; mais dans l'ancien système de notre opéra, ce défaut étoit quelquefois excusable. Cinq actes exigeoient cinq *ballets*, & il étoit bien difficile de les amener tous si à propos, de leur donner une liaison si intime avec l'action, que chacune des entrées y eût un caractère distinctif & une expression qui lui fût propre.

Aujourd'hui la plupart des opéras sont en trois actes, & quoique les *ballets* y soient encore regardés comme essentiels, quand ils peuvent être adaptés à l'action sans effort & avec vraisemblance, on ne se fait plus une loi d'en mettre un à chacun des actes. On n'est donc plus excusable d'en faire où les danseurs ne paroissent que pour danser. Le poëte, libre à cet égard, doit en fixer le caractère & l'étendue : le compositeur doit se pénétrer des intentions du poëte, & devenu poëte lui-même, peindre, par ses chants, son rhythme & son harmonie, les sentiments nobles, belliqueux, tendres, gais ou tristes, qu'exige la situation où le *ballet* se trouve placé.

Si le lieu où se passe l'action, si le caractère du peuple, ou celui des personnages, ont quelque chose d'étranger, & qui les distingue de tout autre lieu ou de tout autre caractère, le musicien doit chercher à rendre cette particularité.

Il y réussira quelquefois par la seule analogie avec ce qui a dû exister, quelquefois même par l'emploi de ce qui existe ou a existé réellement. Ce dernier cas est rare, mais il n'est pas sans exemple. Dans un sujet espagnol l'air *des folies d'Espagne*, arrangé & modifié au gré du compositeur, seroit sûr de réussir, & l'on a vu dans *Chimène* que l'air du *fandango* aidoit à transporter le spectateur en Espagne, où se passe la scène.

Le premier cas est plus commun, & il y a peu de situations où l'on ne puisse & ne doive en faire usage.

Nous ne savons point sur quels airs dansoient les Scythes, entourant les victimes humaines qu'ils alloient sacrifier aux dieux ; mais nous sentons que l'air de ces Barbares, dans l'*Iphigénie en Tauride* de M. Gluck, est un véritable air de Cannibales.

Nous avons encore moins d'idée de la musique de ces insulaires qui viennent, au premier acte de *Roland*, saluer Angélique de la part de ce héros ; mais l'air de M. Piccinni nous fait croire que si ces peuples existoient, ils danseroient sans doute sur ce genre particulier, quoique simple, de rhythme & de mélodie.

Quelquefois, pour peindre des mœurs étrangères, il suffit de dépayser l'imagination du spectateur, par un air aussi étranger, quoiqu'il ne convienne pas particulièrement aux personnages & à l'action que le *ballet* représente.

Ces jeunes captives Lesbiennes qu'Achille envoie en Aulide aux pieds d'Iphigénie, arrivant au milieu d'une armée, & mises en liberté par la fille d'Agamemnon, dansent devant elle pour célébrer leur délivrance. Elles sont censées danser à la manière de leur pays, & sur un air différent de ceux qu'Iphigénie est accoutumée à entendre. Rien ne paroît d'abord moins convenir à des danseuses de *Lesbos* qu'un air *cosaque* ; mais cet air est étranger pour nous, comme celui des Lesbiennes devoit l'être pour Iphigénie. C'est sans doute ce rapport secret qui fait supporter & même aimer cet air *Cosaque*, dansé en *Aulide* avant le siège de Troye ; sans quoi cela ne paroîtroit qu'une disconvenance monstrueuse.

L'air des démons, au second acte d'Orphée, nous transporte au fond des enfers, comme ceux des champs élysées nous font habiter en idée parmi les ames bienheureuses. J. J. Rousseau disoit, avec raison, que les champs élysées d'Orphée ressembloient à ceux de Castor & Pollux comme une rose à un pavot.

Rien de plus idéal & de plus phantastique que les airs dansés autour de Renaud endormi, par les jolis émissaires d'Armide.

Ceux des songes d'Atys ont cette même teinte imaginaire & pour ainsi dire aërienne ; mais envoyés par une déesse, ils ont, en quelque sorte, dans la noblesse de leurs motifs, dans leurs développements & leur étendue, l'empreinte de leur origine. Ils ne sont pas plus gracieux que ceux d'Armide, mais ils paroissent d'une nature plus relevée & plus grandement conçus.

Un air de danse peut être caractérisé de manière à devoir être accompagné d'un chœur de voix, qui se joigne à celui des danseurs pour renforcer l'expression, & frapper en même-temps tous les sens. L'air des sauvages de Rameau a servi longtemps de modèle dans ce genre, & mérite d'en servir encore.

Le poëte peut avoir l'intention de faire exprimer, pendant un *ballet*, par un de ses personnages, un sentiment tout opposé à ceux des acteurs dansans. Qu'on se rappelle l'artifice dont a usé M. Gluck dans le divertissement du second acte d'Alceste. Le peuple se réjouit du retour de la santé d'Admète : après quelques airs du genre le plus gai, vient un menuet en ton mineur, accompagné de flûtes. Tandis que les Thessaliens font succéder l'expression d'une joie plus douce à celle d'une gaité bruyante, la malheureuse Alceste, dévouée à la mort, prie les dieux de *soutenir son courage*, & ne peut retenir ses pleurs : sa voix plaintive, dont les sons soutenus accompagnent cet air de danse, en détermine l'expression qui pourroit n'être que douce & tendre, mais qui devient triste & déchirante. Il étoit impossible d'exciter avec plus d'adresse dans le même temps deux sensations contraires, & de mieux partager l'ame du spectateur entre la douleur d'Alceste & l'allégresse de son peuple.

Voilà sur quels modèles un compositeur doit se régler pour donner à ses airs de *ballet* de l'expression & de la vie ; mais c'est au poëte à lui en ménager l'occasion, en n'introduisant jamais un *ballet* dans sa pièce, s'il n'y est naturellement amené, s'il ne contribue à l'action, & s'il n'ajoute à l'intérêt, loin de le détruire ou de le refroidir.

C'est ensuite au maître de *ballets* à suivre les intentions du musicien & du poëte, à trouver dans son art des moyens pour les remplir, & non des raisons pour les subordonner aux siennes. Il ne doit jamais oublier que les *ballets* de ce genre, liés à l'action d'un drame lyrique, n'y sont qu'accessoires, & ne peuvent, sans choquer la vraisemblance & nuire au succès de l'ensemble, usurper le moindre empire sur les deux parties principales, qui sont la poësie & la musique.

2. *Ballet-opera.* On appelle ainsi un genre de composition dont les *ballets* forment l'essence, où chaque divertissement amène une petite action exprimée en peu de vers, & destinée seulement à joindre passagèrement le plaisir de la musique à celui de la danse.

Dans cette espèce de *ballets*, la danse monte d'un degré; elle ne joue pas encore le premier rôle, mais le second. Au poëte appartient toujours la disposition du sujet, la division de ses parties, & le caractère qu'il juge à propos de leur donner; mais c'est avec le maître de *ballets* qu'il doit se concerter d'abord, non avec le musicien. Le travail de celui-ci ne commence que lorsque le poëte a écrit toutes ses scènes, & que le compositeur des *ballets* a fixé, de concert avec le poëte, le programme de toutes ses entrées. Embrassant alors d'un coup-d'œil tout son ouvrage, il peut se livrer à son génie; mais qu'il ne perde pas de vue que, dans un spectacle de ce genre, la musique doit à la danse les mêmes égards que dans le grand opéra la danse doit à la musique.

Les airs qu'il doit employer sont de la même espèce que ceux du genre précédent, & demandent les mêmes qualités, soit dans le rhythme, soit dans le caractère du chant; mais ils peuvent avoir en général plus d'étendue; & comme ils sont en plus grand nombre, l'un des premiers soins doit être d'y mettre beaucoup de variété.

Ce genre est presqu'entiérement hors d'usage, & l'on doit peut-être le regretter. La danse est parvenue en France à un si haut point de perfection; les danseurs excellents des deux sexes y sont en si grand nombre; & dans nos opéras tragiques, les *ballets* sont maintenant employés avec tant de sobriété, qu'il seroit à desirer qu'on revît paroître de temps en temps des ouvrages moins austères, où la danse jouât le premier rôle; des ouvrages tels que *l'Europe galante*, *les éléments*, *les amours des dieux*, *les fêtes grecques & romaines*, *les surprises de l'amour*, &c.

Ces *ballets-opéra*, remis en musique nouvelle, ou d'autres nouvellement faits, dans un genre à-peu-près semblable, tiendroient en haleine tous ces talents si précieux, & mettroient le public qui les aime à portée d'en jouir plus souvent.

Les scènes qui en forment la partie dramatique, n'ayant pas un intérêt très-vif, ne pourroient se soutenir que par les charmes du style; leur dialogue ingénieux amuseroit un instant l'esprit, en reposant la vue. La galanterie, qui en fait presque toujours le caractère, plaisoit peut-être trop à nos pères; mais peut-être aussi ne nous plaît-elle pas assez. Pour nous délasser du genre sérieux & purement héroïque, pour déployer tout le luxe de nos fêtes dansantes, les élégantes fictions de la Motte, de Bernard ou du petit nombre de nos poëtes capables de les imiter, vaudroient peut-être mieux que certains opéras fort magnifiques, mais aussi dépourvus d'esprit & d'intérêt que de galanterie.

La musique gagneroit aussi à cette espèce de renaissance. A mesure qu'on s'est dégagé des lourdes entraves de la composition françoise, & qu'on s'est appliqué, en France, à imiter, du mieux qu'on a pu, le style des compositions italiennes, le nombre des écrivains en musique s'est considérablement accru. Une foule de jeunes compositeurs s'est élevée, & s'élève tous les jours, dont l'imagination ardente, mais non encore mûrie par la pratique & par l'âge, se consume, pour ainsi dire, elle-même, faute d'alimens.

Dès qu'un jeune homme est parvenu à écrire avec facilité, séduit par les succès de nos grands maîtres dans l'opéra tragique, il cherche de tous côtés une tragédie; & s'il est assez malheureux pour en trouver une, bonne ou mauvaise, il s'épuise sur un sujet au-dessus de ses forces; & se croyant déja le rival des auteurs de Didon & d'Orphée, il use sa fantaisie à entasser des notes que le public n'entendra jamais.

Les *opéra-ballets* lui offriroient un noviciat moins pénible, & dont il pourroit au moins tirer quelque fruit. L'abondance & la fraîcheur des idées, heureux attribut de son âge, pourroit s'y déployer librement. Si son génie l'appelloit ensuite au genre tragique, il y apporteroit déja quelque habitude de traiter la scène, d'en moduler savamment & naturellement le récitatif, d'y enchasser avec art les airs, les duo, les morceaux d'ensemble; enfin, s'étant habitué de bonne heure à faire aisément des airs de *ballet*, cette partie, qui contredit toujours & même embarrasse quelquefois les plus grands compositeurs, ne seroit pour lui qu'un jeu.

Si, dans ces premiers essais, il se sentoit peu de talent pour la musique vocale, peu de facilité à créer des chants expressifs, à les conduire, à les marquer de ces nuances délicates ou fortes qui font de la musique dramatique la plus expressive & la plus belle des langues; si, au contraire, il se trouvoit à son aise dans la partie instrumentale; que sur une situation donnée, il inventât sans effort des airs de *ballet* neufs, brillants,

pittoresques, & qu'il reconnût en lui une disposition particulière à prescrire par des sons les pas & les mouvements du corps, il pourroit alors s'adonner uniquement à ce genre, & se borner à composer la musique des *ballets-pantomimes*.

Mais qu'on ne croie pas qu'il dérogât en se renfermant dans cette sphère. La noblesse d'un artiste est dans le succès; & l'on n'en peut avoir de véritable qu'en se livrant tout entier au genre auquel on est propre.

3. *Ballets-Pantomimes.* Cette espèce de *ballets* est la première & la plus importante; c'est celle où la danse règne souverainement, où le maître de *ballets* est inventeur & poëte, où le musicien lui est soumis, & doit se régler entièrement sur lui pour le chant, le caractère, le rhythme & l'étendue de ses airs.

On en fait remonter l'invention jusqu'aux Egyptiens, qui imaginèrent d'y représenter le cours des astres & les principaux phénomènes de l'univers.

Les Grecs empruntèrent aux Egyptiens leurs danses, comme leurs sciences, & leur mythologie symbolique. On sait l'usage qu'ils en firent dans leurs spectacles publics, & sur-tout dans les chœurs de leurs tragédies. L'histoire a conservé les noms de deux célèbres danseurs, Batile & Pilade. Ce dernier nom seroit immortalisé par la danse, quand il ne le seroit pas par l'amitié.

Les Romains, imitateurs des Grecs, n'avoient garde de négliger cette partie brillante de leurs arts. Un trait de satyre d'Horace nous indique qu'ils y mettoient beaucoup d'importance, & que chez eux les danseurs faisoient souvent, comme chez nous, le sujet des conversations de la ville. Pour opposer à ces futilités le ton raisonnable des entretiens champêtres, *nous n'examinons pas*, dit-il, *si Lepos danse bien ou mal, mais si les hommes sont heureux par les richesses ou par la vertu*, &c. Sat. 6, liv. 2. Ce *Lepos* étoit sans doute le *Vestris* du siècle d'Auguste.

Quand les *ballets-pantomimes* sont-ils nés dans l'Italie moderne? Comment delà se sont-ils répandus dans le reste de l'Europe? Ces questions & plusieurs autres qui y tiennent, sont étrangères à notre objet.

Le célèbre Noverre les a portés, de nos jours, au dernier point de perfection; il a mérité même le nom d'inventeur & d'homme de génie. Outre les *ballets* qu'il a donnés à Vienne, à Paris & à Londres, il a écrit sur son art; & ses *lettres sur la danse*, qui eurent dans le temps un succès mérité, initièrent dans les principes qu'il s'étoit faits ceux-même qui ne pouvoient être témoins de la manière ingénieuse dont il les mettoit en pratique.

A son exemple, nos maîtres de *ballets* ont appris à représenter par la pantomime des actions, soit héroïques, soit du genre gracieux, & ces drames dansants forment aujourd'hui une des parties les plus intéressantes du spectacle de l'opéra.

La danse y est de deux espèces; tantôt elle est un langage dont les gestes & les pas sont les signes; elle est coupée en scènes, où les principaux danseurs, devenus acteurs, paroissent, soit successivement, soit ensemble, & s'efforcent de rendre intelligibles aux yeux les idées & les sentiments dont ils sont censés pénétrés: tantôt elle conserve son caractère de danse simple; elle forme des *ballets* ou divertissements qui sont placés dans l'action du *ballet-pantomime*, comme ils le seroient dans celle d'une pièce chantée; avec cette différence que dans les *ballets* d'un opéra, les acteurs chantants sont toujours spectateurs oisifs des fêtes qu'on leur donne, & que dans les *ballets* d'un *ballet* les acteurs principaux peuvent eux-mêmes figurer au milieu des cérémonies ou des fêtes. Dans l'opéra, les habitants d'un même pays parlent deux langues différentes: dans le *ballet*, ils ont bien différents emplois; mais ils ont le même langage.

Pour les danses, proprement dites, qui coupent l'action & forment les divertissements, les airs doivent être de la même espèce que ceux du premier & du second genre de *ballets*. Le compositeur n'a pas d'autres soins à prendre. Ce sont de simples airs de danse. Que l'action de *Ninette à la Cour*, ou celle de *Mirza*, soient exprimées par des paroles chantées ou par la pantomime, dans l'un & dans l'autre drame les airs du *bal* seront toujours des menuets, des gavottes, des tambourins; ainsi du reste.

Mais dans les scènes dont le dialogue est en gestes, la musique doit aider à en fixer le sens: elle doit, en quelque sorte, les dicter au danseur, & les interpréter au spectateur. Lorsque le personnage délibère, hésite, agit, se plaint, s'emporte, s'attendrit, l'orchestre doit passer avec lui par tous ces différents états, & d'une manière d'autant plus marquée, que le spectateur occupé sans cesse du rapport des sons qu'il entend, avec les mouvements qu'il voit, & manquant, pour déterminer ce rapport, du secours de la parole, a besoin d'une indication, assez forte pour ne laisser nulle équivoque.

On emploie quelquefois pour cela un artifice fort simple. Plusieurs *ballets-pantomimes* sont tirés de pièces à Vaudevilles ou en musique; telles que *la chercheuse d'esprit*, le *déserteur*, &c. En plaçant dans certaines parties remarquables de l'action quelques airs de la pièce, on rappelle au spectateur & la situation qu'on lui présente sous une forme nouvelle, & même les paroles qu'il y a souvent entendu joindre; tels sont, dans le *Déserteur*, l'air *quittons ce lieu que je déteste*, & celui des adieux d'Alexis à sa maîtresse: *Adieu, chère Louise!* Tels sont, dans la *chercheuse d'esprit*, l'air de la mère, *allez chercher de l'esprit*, & celui de la fille, *quel désespoir d'être sans esprit à mon âge!* & plusieurs autres.

Mais cette méthode a quelques inconvénients ; 1°. il faut connoître la pièce originale, pour entendre ce que ces airs signifient ; 2°. ils peuvent être expressifs par eux-mêmes, comme dans le second exemple de la *chercheuse d'esprit*, où, indépendamment des paroles, *quel désespoir*, &c. l'air a un caractère naïf & simple, qui peut suffire pour annoncer le caractère de Nicette ; mais ces airs peuvent aussi n'avoir de sens que par le souvenir des paroles, comme dans l'autre exemple, où l'air, insignifiant & baroque, ne fait que déplaire à l'oreille, si l'on ne se rappelle pas que, dans une situation semblable, on a entendu, sur ce même air, la mère dire à sa fille : *Allez chercher de l'esprit.* On citeroit dans ce dernier *ballet* plusieurs exemples du même genre, où, si la mémoire ne venoit au secours de l'oreille, celle-ci ne seroit que désagréablement affectée, sans pouvoir expliquer à l'esprit le sens de ce qui frappe les yeux.

Il ne faut donc user que très-sobrement de ce moyen, & ne l'employer même que pour des airs qui aient le triple avantage d'être agréables à entendre, convenables à l'action, indépendamment des paroles, & assez généralement connus pour que le plus grand nombre des spectateurs, en voyant la situation du *ballet*, se rappelle sur-le-champ la situation correspondante de la pièce.

C'est au maître de *ballets* à n'employer dans son programme aucune partie de l'action qui ne puisse être clairement rendue par les gestes & interprétée par la musique. C'est ensuite au compositeur à trouver dans son art les moyens de tout exprimer & de tout peindre. Cet art, si fécond & si flexible, s'étend & se prête à tout, & le musicien qui ne sait comment exprimer, par la réunion de la mélodie, de l'harmonie & du rhythme, des pensées ou des sentiments assez marqués pour qu'un danseur ait cru les pouvoir rendre par ses gestes & ses mouvemens, accuse moins les bornes de l'art, qu'il ne prouve celles de son génie. (*M. Ginguené.*)

BALLET, *s. m. danse figurée*, exécutée par plusieurs personnes qui représentent par leurs pas & leurs gestes une action naturelle ou merveilleuse, au son des instrumens & de la voix.

Tout *ballet* suppose la danse, & le concours de deux ou de plusieurs personnes pour l'exécuter. Une personne seule, qui, en dansant, représenteroit une action, ne formeroit pas proprement un *ballet* ; ce ne seroit alors qu'une sorte de pantomime. (Voyez *pantomime*.) Et plusieurs personnes qui représenteroient quelque action sans danse, formeroient une comédie & jamais un *ballet*.

La danse, le concours de plusieurs personnes, & la représentation d'une action par les gestes, les pas & les mouvemens du corps sont donc ce qui constitue le *ballet*. Il est une espece de poésie muette qui parle, selon l'expression de Plutarque, parce que, sans rien dire, elle s'exprime par les gestes, les mouvemens & les pas. *Clausis faucibus*, dit Sidoine Apollinaire, *& loquente gestu, nutu, crure, genu, manu, rotatu, toto in schemate, vel semel latebit.* Sans danse il ne peut point exister de *ballet* : mais sans *ballet* il peut y avoir des danses.

Le *ballet* est un amusement très-ancien. Son origine se perd dans l'antiquité la plus reculée. On dansa dans les commencemens pour exprimer la joie ; & ces mouvemens réglés du corps firent imaginer bientôt après un divertissement plus compliqué. Les Egyptiens firent les premiers de leurs danses des hiéroglyphes d'action, comme ils en avoient de figurés en peinture, pour exprimer tous les mysteres de leur culte. Sur une musique de caractere, ils composerent des danses sublimes, qui exprimoient & qui peignoient le mouvement réglé des astres, l'ordre immuable, & l'harmonie constante de l'univers.

Les Grecs dans leurs tragédies introduisirent des danses, & suivirent les notions des Egyptiens. Les chœurs qui servoient d'intermedes, dansoient d'abord en rond de droite à gauche, & exprimoient ainsi les mouvemens du ciel qui se font du levant au couchant. Ils appelloient cette danse *strophes* ou *tours*.

Ils se tournoient ensuite de gauche à droite pour représenter le cours des planetes, & ils nommoient ces mouvemens *antistrophes* ou *retours* ; après ces deux danses, ils s'arrêtoient pour chanter : ils nommoient ces chants *épodes*. Par là ils représentoient l'immobilité de la terre qu'ils croyoient fixe.

Thésée changea ce premier objet de la danse des Grecs : leurs chœurs ne furent plus que l'image des évolutions & des détours du fameux labyrinthe de Crete. Cette danse inventée & exécutée par le vainqueur du minotaure & la jeunesse de Delos, étoit composée de *strophes* & d'*antistrophes*, comme la premiere, & on la nomma *la danse de la grue*, parce qu'on s'y suivoit à la file, en faisant les diverses évolutions dont elle étoit composée, comme font les grues lorsqu'elles volent en troupe.

Les *ballets* furent constamment attachés aux tragédies & aux comédies des Grecs ; Athénée les appelle *danses philosophiques*, parce que tout y étoit réglé, & qu'elles étoient des allégories ingénieuses, & des représentations d'actions, ou des choses naturelles qui renfermoient un sens moral.

Le mot *ballet* vient de ce qu'originairement on dansoit en jouant à la paume. Les anciens, attentifs à tout ce qui pouvoit former le corps, le rendre agile ou robuste, & donner des graces à ses mouvemens, avoient uni ces deux exercices ; en sorte que le mot *ballet* est venu de celui de *balle* ; on en a fait *bal*, *ballet*, *ballade* & *baladin*, le *ballare*, le

ballo des Italiens, & le *bailar* des Espagnols, comme les Latins en avoient fait ceux de *ballare* & de *ballator*, &c.

Deux célebres danseurs furent en Grece les inventeurs véritables des *ballets*, & les unirent à la tragédie & à la comédie.

Batile d'Alexandrie inventa ceux qui représentoient les actions gaies, & Pilade introduisit ceux qui représentoient les actions graves, touchantes & pathétiques.

Leurs danses étoient un tableau fidele de tous les mouvemens du corps, & une invention ingénieuse, qui servoit à les régler, comme la tragédie, en représentant les passions, servoit à rectifier les mouvemens de l'ame.

Les Grecs avoient d'abord quatre especes de danseurs qu'on nommoit *hylarodes*, *simodes*, *magodes* & *lysiodes*; ils s'en servoient pour composer les danses de leurs intermedes.

Ces danseurs n'étoient proprement que des bouffons, & ce fut pour purger la scene de cette indécence, que les Grecs inventerent les *ballets* réglés, & les chœurs graves que la tragédie reçut à sa place.

Les anciens avoient une grande quantité de *ballets*, dont les sujets sont rapportés dans Athénée; mais on ne trouve point qu'ils s'en soient servis autrement que comme de simples intermedes. Voyez *Intermede*. Aristote, Platon, &c. en parlent avec éloge; & le premier est entré, dans *sa poëtique*, dans un très-grand détail au sujet de cette brillante partie des spectacles des Grecs.

Quelques auteurs ont prétendu que c'étoit à la cour d'Hyéron, tyran de Syracuse, que les *ballets* devoient leur origine. Ils disent que ce prince soupçonneux ayant défendu aux Siciliens de se parler, de peur qu'ils ne conspirassent contre lui, la haine & la nécessité, deux sources fertiles d'invention, leur suggérerent les gestes, les mouvemens du corps & les figures, pour se faire entendre les uns aux autres; mais nous trouvons des *ballets*, & en grand nombre, antérieurs à cette époque; & l'opinion la plus certaine de l'origine des danses figurées, est celle que nous avons rapportée ci-dessus.

Le *ballet* passa des Grecs chez les Romains, & il y servit aux mêmes usages; les Italiens & tous les peuples de l'Europe en embellirent successivement leurs théâtres, & on l'employa enfin pour célébrer, dans les cours les plus galantes & les plus magnifiques, les mariages de rois, les naissances des princes, & tous les événemens heureux qui intéressoient la gloire & le repos des nations. Il forma seul alors un très-grand spectacle, & d'une dépense immense, que dans les deux derniers siecles, on a porté au plus haut point de perfection & de grandeur.

Lucien qui a fait un traité de la danse, entre dans un détail fort grand des sujets qui sont propres à ce genre de spectacles: il semble que cet auteur ait prévu l'usage qu'on en feroit un jour dans les cours les plus polies de l'Europe.

On va donner une notion exacte de ces grands *ballets*, aujourd'hui tout-à-fait hors de mode; on a vu quelle a été leur origine & leur succès; on verra dans la suite leurs changemens, leur décadence, & le genre nouveau qu'elle a produit. Des yeux philosophes trouvent par-tout ces commencemens, ces progrès, ces diminutions, ces modifications différentes, en un mot, qui sont dans la nature; mais elles se manifestent d'une maniere encore plus sensible dans l'histoire des arts.

Comme dans son principe le *ballet* est la représentation d'une chose naturelle ou merveilleuse, il n'est rien dans la nature, & l'imagination brillante des poëtes n'a pu rien inventer, qui ne fût de son ressort.

On peut diviser ces grands *ballets* en *historiques*, *fabuleux* & *poëtiques*.

Les sujets *historiques* sont les actions connues dans l'histoire, comme le siege de Troie, les victoires d'Alexandre, &c.

Les sujets *fabuleux* sont pris de la fable, comme le jugement de Pâris, les noces de Thétis & Pélée, la naissance de Venus, &c.

Les *poëtiques*, qui sont les plus ingénieux, sont de plusieurs especes, & tiennent pour la plupart de l'histoire & de la fable.

On exprime par les uns les choses naturelles, comme les *ballets* de la nuit, des saisons, des temps, des âges, &c. d'autres sont des allégories qui renferment un sens moral, comme le *ballet* des *proverbes*, celui des *plaisirs troublés*, celui de *la mode*, des *aveugles*, de *la curiosité*, &c.

Il y en a eu quelques-uns de pur caprice, comme le *ballet des postures*, & celui de *bicêtre*; quelques autres n'ont été que des expressions naïves de certains événemens communs ou de certaines choses ordinaires. De ce nombre étoient les *ballets des cris de Paris*, de *la foire Saint-Germain*, des *passe-temps*, du *carnaval*, &c. Enfin l'histoire, la fable, l'allégorie, les romans, le caprice, l'imagination, sont les sources dans lesquelles on nous a puisé les sujets des grands *ballets*. On en a vu de tous ces genres différens réussir, & faire honneur à leurs inventeurs.

Ce spectacle avoit des regles particulieres, & des parties essentielles & intégrantes, comme le poëme épique & dramatique.

La premiere regle est l'unité de dessein. En faveur de la difficulté infinie qu'il y avoit à s'assujettir à une contrainte pareille, dans un ouvrage de ce genre, il fut toujours dispensé de l'unité de temps & de l'unité de lieu. L'invention, ou la forme du *ballet*, est la premiere de ses parties essentielles: les figures sont la seconde: les mouvemens la troisieme: la musique, qui comprend les chants, les ritournelles & les symphonies, est la quatrieme:

quatrieme : la décoration & les machines font la cinquieme : la poésie est la derniere ; elle n'étoit chargée que de donner par quelques récits les premieres notions de l'action qu'on représentoit.

Leur division ordinaire étoit en cinq actes, & chaque acte étoit divisé en 3, 6, 9 & quelquefois 12 entrées.

On appelle *entrée* une ou plusieurs *quadrilles* de danseurs, qui, par leur danse, représentent la partie de l'action dont ils sont chargés.

On entend par *quadrille*, 4, 6, 8, & jusqu'à 12 danseurs, vêtus uniformément ou de caracteres différens, suivant l'exigence des cas. Chaque *entrée* étoit composée d'une ou plusieurs *quadrilles*, selon que l'exigeoit le sujet.

Il n'est point de genre de danse, de sortes d'instrumens, ni de caractere de symphonie qu'on n'ait fait entrer dans les *ballets*. Les anciens avoient une singuliere attention à employer des instrumens différens, à mesure qu'ils introduisoient sur la scene de nouveaux caracteres ; ils prenoient un soin extrême à peindre les âges, les mœurs, les passions des personnages qu'ils mettoient devant les yeux.

A leur exemple, dans les grands *ballets* exécutés dans les différentes cours de l'Europe, on a eu l'attention de mêler dans les orchestres les instrumens convenables aux divers caracteres qu'on a voulu peindre ; & on s'est attaché plus ou moins à cette partie, selon le plus ou moins de goût de ceux qui en ont été les inventeurs, ou des souverains pour lesquels on les a exécutés.

On croit devoir rapporter ici en abrégé deux de ces grands *ballets* ; l'un pour faire connoître le fond, l'autre pour faire appercevoir la marche théâtrale de ces sortes de spectacles. C'est du savant traité du P. *Meneſtrier, Jésuite*, qu'on a extrait le peu de mots qu'on va lire.

Le *Gris-de-lin* étoit le sujet du premier ; c'étoit la couleur de madame Chrétienne de France, duchesse de Savoie, à laquelle la fête étoit donnée.

Au lever de la toile, l'amour déchire son bandeau ; il appelle la lumiere, & l'engage par ses chants à se répandre sur les astres, le ciel, la terre & l'eau, afin qu'en leur donnant, par la variété des couleurs, mille beautés différentes, il puisse choisir la plus agréable.

Junon entend les vœux de l'amour, & les remplit ; Iris vole par ses ordres dans les airs, elle y étale l'éclat des plus vives couleurs. L'amour frappé de ce brillant spectacle, après l'avoir considéré, se décide pour le *Gris-de-lin*, comme la couleur la plus douce & la plus parfaite ; il veut qu'à l'avenir il soit le symbole de l'*amour sans fin*. Il ordonne que les campagnes en ornent les fleurs, qu'elle brille dans les pierres les plus précieuses, que les oiseaux les plus beaux en parent leur plumage, & qu'elle serve d'ornement aux habits les plus galans des mortels.

Toutes ces choses différentes animées par la danse, embellies par les plus éclatantes décorations, soutenues d'un nombre fort considérable de machines surprenantes, formerent le fond de ce *ballet*, un des plus ingénieux & des plus galants qui aient été représentés en Europe.

On donna le second à la même cour en 1634, pour la naissance du cardinal de Savoie. Le sujet de ce *ballet* étoit *La verità nemica della apparenza sollevata dal tempo*.

Au lever de la toile, on voyoit un chœur de Faux-bruits & de Soupçons, qui précédoient l'Apparence & le Mensonge.

Le fond du théâtre s'ouvrit. Sur un grand nuage porté par les vents, on vit l'Apparence vêtue d'un habit de couleurs changeantes, & parsemé de glaces de miroir, avec des aîles, & une queue de paon ; elle paroissoit comme dans une espèce de nid d'où sortirent en foule les Mensonges pernicieux, les Fraudes, les Tromperies, les Mensonges agréables, les Flatteries, les Intrigues, les Mensonges bouffons, les Plaisanteries, les jolis petits Contes.

Ces personnages formerent les différentes entrées, après lesquelles le Temps parut. Il chassa l'Apparence, il fit ouvrir le nuage sur lequel elle s'étoit montrée. On vit alors une grande horloge à sable, de laquelle sortirent la Vérité & les Heures. Ces derniers personnages, après différens récits analogues au sujet, formerent les dernieres entrées, qu'on nomme *le grand ballet*.

Par ce court détail on voit que ce genre de spectacle réunissoit toutes les parties qui peuvent faire éclater la magnificence & le goût d'un souverain ; il exigeoit beaucoup de richesse dans les habits & un grand soin pour qu'ils fussent toujours du caractere convenable. Il falloit des décorations en grand nombre, & des machines surprenantes.

Les personnages d'ailleurs du chant & de la danse en étoient presque toujours remplis par les souverains eux-mêmes, les seigneurs & les dames les plus aimables de leur cour ; & souvent à tout ce qu'on vient d'expliquer les princes qui leur donnoient ces sortes de fêtes ajoutoient des présens magnifiques pour toutes les personnes qui y représentoient des rôles ; ces présens étoient donnés d'une maniere d'autant plus galante, qu'ils paroissoient faire partie de l'action du *ballet*.

En France, en Italie, en Angleterre, on a représenté une très-grande quantité de *ballets* de ce genre ; mais la cour de Savoie semble l'avoir emporté dans ces grands spectacles sur toutes les cours de l'Europe. Elle avoit le fameux comte d'Aglié, le génie du monde le plus fécond en inventions théâtrales & galantes. Le grand art des souverains en toutes choses est de savoir choisir ; la gloire d'un regne

dépend presque toujours d'un homme mis à sa place, ou d'un homme oublié.

Les *ballets* représentés en France jusqu'en l'année 1671 furent tous de ce grand genre. Louis XIV en fit exécuter plusieurs pendant sa jeunesse, dans lesquels il dansa lui-même avec toute sa cour. Les plus célebres sont le *ballet des prospérités* des armes de la France, dansé peu de temps après la majorité de Louis XIV. Ceux d'*Hercule amoureux*, exécuté pour son mariage; d'*Alcidiane*, dansé le 14 février 1658; des *Saisons*, exécuté à Fontainebleau le 23 juillet 1661; des *Amours déguisés*, en 1664, &c.

Les *ballets* de l'ancienne cour furent pour la plupart imaginés par Benserade. Il faisoit des rondeaux pour les récits; & il avoit un art singulier pour les rendre analogues au sujet général, à la personne qui en étoit chargée, au rôle qu'elle représentoit, & à ceux à qui les récits étoient adressés. Ce poëte avoit un talent particulier pour les petites parties de ces sortes d'ouvrages; il s'en faut bien qu'il eût autant d'art pour leur invention & pour leur conduite.

Lors de l'établissement de l'opéra en France, on conserva le fond du grand *ballet* : mais on en changea la forme. Quinault imagina un genre mixte, dans lequel les récits firent la plus grande partie de l'action. La danse n'y fut plus qu'en sous-ordre. Ce fut en 1671 qu'on représenta à Paris *les fêtes de Bacchus & de l'Amour*. Cette nouveauté plut; & en 1681 le roi & toute sa cour exécuterent à Saint-Germain le *Triomphe de l'Amour*, fait par Quinault, & mis en musique par Lulli : de ce moment il ne fut plus question du grand *ballet* dont on vient de parler. La danse figurée ou la danse simple reprirent en France la place qu'elles avoient occupée sur les théâtres des Grecs & des Romains; on ne les y fit plus servir que pour les intermedes; comme dans *Psiché*, le *Mariage forcé*, les *Fâcheux*, les *Pigmées*, le *Bourgeois gentilhomme*, &c. Le grand *ballet* fut pour toujours relégué dans les colleges. A l'opéra même le chant prit le dessus. Il y avoit plus de chanteurs que de danseurs passables; ce ne fut qu'en 1681, lorsqu'on représenta à Paris le *Triomphe de l'Amour*, qu'on introduisit pour la premiere fois des danseurs sur ce théâtre.

Quinault, qui avoit créé en France l'opéra, qui en avoit apperçu les principales beautés, & qui par un trait de génie singulier avoit d'abord senti le vrai genre de ce spectacle (voyez *Opéra*), n'avoit pas eu des vues aussi justes sur le *ballet*. Il fut imité depuis par tous ceux qui travaillerent pour le théâtre lyrique. Le propre des talens médiocres est de suivre servilement à la piste la marche des grands talens.

Après sa mort on fit des opéras coupés comme les siens, mais qui n'étoient animés ni du charme de son style, ni des graces du sentiment qui étoit sa partie sublime. On pouvoit l'atteindre plus aisément dans le *ballet*, où il avoit été fort au-dessous de lui-même; ainsi on le copia dans sa partie la plus défectueuse jusqu'en 1697, que la Mothe, en créant un genre tout neuf, acquit l'avantage de se faire copier à son tour.

L'*Europe Galante* est le premier *ballet* dans la forme adoptée aujourd'hui sur le théâtre lyrique. Ce genre appartient tout-à-fait à la France, & l'Italie n'a rien qui lui ressemble. On ne verra sans doute jamais notre opéra passer chez les autres nations : mais il est vraisemblable qu'un jour, sans changer de musique (ce qui est impossible) on changera toute la constitution de l'opéra Italien, & qu'il prendra la forme nouvelle & piquante du *ballet françois*.

Il consiste en trois ou quatre entrées précédées d'un prologue.

Le prologue & chacune des entrées forment des actions séparées, avec un ou deux divertissemens mêlés de chants & de danses.

La tragédie lyrique doit avoir des divertissemens de danse & de chant que le fond de l'action amene. Le *ballet* doit être un divertissement de chant & de danse, qui amene une action, & qui lui sert de fondement, & cette action doit être galante, intéressante, badine ou noble, suivant la nature des sujets.

Tous les *ballets* qui sont restés au théâtre sont en cette forme, & vraisemblablement il n'y en aura point qui s'y soutiennent, s'ils en ont une différente. Le roi Louis XV a dansé lui-même avec sa cour, dans les *ballets* de ce nouveau genre, qui furent représentés aux tuileries pendant son éducation. (*Cahuzac.*)

* C'est pour ne rien laisser à desirer sur cet objet, que nous avons ajouté cet article de feu Cahuzac, ainsi que le suivant, tirés de l'ancienne Encyclopédie; ce qu'ils contiennent d'historique nous paroît fait pour intéresser le lecteur. Nous avons supprimé les réflexions qui terminent le premier, parce qu'elles manquent aujourd'hui de vérité. Depuis trente ans tous les arts qui tiennent à la musique ont fait de grands progrès, & les opinions sont bien changées.

Ballets *aux chansons*; ce sont les premiers *ballets* qui aient été faits par les anciens. Eriphanis, jeune grecque, qui aimoit passionnément un chasseur nommé *Ménalque*, composa des chansons par lesquelles elle se plaignoit tendrement de la dureté de son amant. Elle le suivit, en les chantant, sur les montagnes & dans les bois : mais cette amante malheureuse mourut à la peine. On étoit peu galant, quoi qu'en disent les poëtes, dans ces temps reculés. L'aventure d'Eriphanis fit du bruit dans la Grece, parce qu'on y avoit appris ses chansons; on les chantoit, & on représentoit sur ces chants les aventures, les douleurs d'Eriphanis, par des mouvemens & des gestes qui ressembloient beaucoup à la danse.

Nos branles sont des especes de *ballets* aux chan-

fons. Voyez *Branle*. A l'opéra on peut introduire des *ballets* de ce genre. Il y a une sorte de pantomime noble de cette espèce dans la troisieme entrée *des Talents Lyriques*, qui a beaucoup réussi, & qui est d'une fort agréable invention. La danse de *Terpsichore*, du prologue des *Fêtes Grecques* & *Romaines*, doit être rangée aussi dans cette classe. Le P. Menestrier, *traité des ballets.*

BALLETTO *ou* BALLET. C'est une espèce de danse qui n'est plus d'usage, & dont l'air commence par une croche en levant; il a deux reprises de quatre ou huit mesures chacune, & se bat à deux temps graves ou à quatre temps vîtes. (*M. Framery.*)

BARBARE, *adj.* Mode *Barbare*. Voyez *Lydien*. (*J. J. Rousseau.*)

BARBARISME, J'ai lu quelque part qu'on se sert de ce mot pour exprimer l'action d'un compositeur qui, n'étant pas encore connu, prend des libertés qui ne conviennent qu'aux grands maîtres, veut introduire des nouveautés, ou même emploie trop souvent les licences que les grands maîtres ne se permettent que rarement. Il est clair que celui qui, le premier, s'est servi du mot *barbarisme* dans ce sens, n'a fait que le transporter de la grammaire à la musique. (*M. de Castilhon.*)

* Il n'y a point de licence, proprement dite, en musique. Les combinaisons des sons ne doivent point être soumises au raisonnement, mais à l'oreille. Tout ce qui lui plaît est bon; il faut rejetter tout ce qu'elle désapprouve; ainsi il n'est pas plus permis aux grands maîtres qu'aux autres d'employer des accords d'un mauvais effet; & si l'effet en est bon, ils appartiennent à celui qui les trouve, quelle que soit d'ailleurs sa réputation; mais il est vrai qu'il y a beaucoup de choses, en musique, que nos timides ancêtres n'avoient osé se permettre, & qu'on emploie heureusement aujourd'hui. Il faut convenir que ces hardiesses, quoique justifiées par l'oreille, ont besoin de l'autorité d'un grand maître, pour ne pas exciter les réclamations de la foule routinière des compositeurs. On ne doit pas néanmoins regarder comme un *barbarisme* l'introduction de cette nouveauté, en suivant l'analogie de l'acception qu'a ce mot dans la grammaire; un *barbarisme*, en musique, ne peut signifier qu'un accord décidément faux, une modulation inadmissible à l'oreille, ou quelque effet que ce soit qui décèle un ignorant, un *barbare*; c'est-à-dire un homme *étranger* à l'art musical, (*M. Framery.*)

BARBITON, nom d'un instrument des anciens. On ne sait point ce que c'étoit. Les anciens & les modernes l'ont souvent confondu avec la lyre. M. Dacier conjecture qu'il étoit à corde; & faisant venir *barbiton* de *barumiton*, qui signifie *grosse corde de lin*, il en conclut que c'étoit un instrument à grosses cordes: ce qu'il y a de certain, c'est que le lin étoit en usage pour les instruments de musique, avant que l'on eût trouvé l'art d'employer au même usage les boyaux des bêtes. Horace l'appelle *lesbien*, *lesboum barbiton*, ode 1, livre 1 & ode 17, même livre, *lesbio primum modulate civi*: « Vous *barbiton*, qui avez » été touché la première fois par un citoyen de Lesbos; » c'étoit Alcée, à qui il attribue l'invention du *barbiton*.

BARBITON. On peut conclure de ce que Musonius dit de cet instrument, dans son traité *de luxu Græcorum*, qu'on en faisoit une espèce de concert avec le pectis des Lydiens. Voyez *Pectis*. Il ajoute que Terpandre en étoit l'inventeur. Pollux appelle aussi le *barbiton barmyton*. Athénée rapporte qu'on l'appelloit encore *barmos*, & en attribue l'invention à Anacréon. (*M. de Castilhon.*)

BARCAROLLE, *s. f.* Sorte de chanson en langue vénitienne que chantent les Gondoliers à Venise. Quoique les airs des *barcarolles* soient faits pour le peuple, & souvent composés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & un accent si agréable, qu'il n'y a pas de musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir & d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les Gondoliers à tous les théatres les met à portée de se former sans frais l'oreille & le goût; de sorte qu'ils composent & chantent leurs airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la musique, ne veulent point altérer le genre simple & naturel de leurs *barcarolles*. Les paroles de ces chansons sont communément plus que naturelles, comme les conversations de ceux qui les chantent; mais ceux à qui les peintures fidelles des mœurs du peuple peuvent plaire, & qui aiment d'ailleurs le dialecte vénitien, s'en passionnent facilement, séduits par la beauté des airs; de sorte que plusieurs curieux en ont de très-amples recueils.

N'oublions pas de remarquer, à la gloire du Tasse, que la plupart des Gondoliers savent par cœur une grande partie de son poëme de la Jérusalem délivrée; que plusieurs le savent tout entier; qu'ils passent les nuits d'été sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre; que c'est assurément une belle *barcarolle* que le poëme du Tasse; qu'Homère seul eut, avant lui, l'honneur d'être ainsi chanté, & que nul autre poëme épique n'en a eu depuis un pareil. (*J. J. Rousseau.*)

BARCAROLLES, *s. f.* Les *barcarolles* répondent parfaitement à nos brunettes, à nos chansons. Elles tirent leur principal agrément de la maniere dont on chante généralement en Italie; mais il faut convenir qu'on en entend quelquefois beaucoup avant d'en rencontrer une vraiment piquante. Lorsque les Gondoliers en ont quelqu'une dont la longueur & le rythme s'accorde avec les octaves qui divi-

sent tous les grands poëmes italiens, ils en chantent des tirades entr'eux sur cet air en alternant les stances. Il est possible qu'ils donnent la préférence à la *Jérusalem délivrée*, mais on croit pouvoir assurer qu'ils chantent de même des morceaux de tous les poëmes qui ont en Italie une grande réputation. Quand ils n'ont point d'air qui leur convienne, ils improvisent un chant qu'on doit plutôt regarder comme une espece de déclamation. (*M. Framery.*)

BARDES, sorte d'hommes très-singuliers & très-respectés jadis dans les Gaules, lesquels étoient à-la-fois prêtres, prophètes, poëtes & musiciens.

Bochard fait dériver ce nom de *parat*, chanter; & Camden convient avec Festus, que *Barde* signifie un chanteur; en celtique, *Bard.* (*J. J. Rousseau.*)

BARDES. On entend ordinairement par ce mot les poëtes & les chantres de la guerre chez les Germains, les Gaulois & les Bretons; mais nous verrons bientôt qu'ils n'étoient pas bornés à ce seul emploi.

On ne voit pas sans étonnement, dans l'histoire de ces peuples, & sur-tout dans celle de l'Irlande, de quelle puissance & de quelle considération les *Bardes* jouissoient. Il est assez curieux de rechercher par quels degrés ils y étoient parvenus.

Leur origine se perd dans la nuit des temps : elle est fabuleuse, comme tant d'autres origines. L'époque où l'histoire commence à parler le langage de la vérité est celle de l'irruption des Milesiens en Irlande. Amergin, frère des deux princes Heremon & Heber, qui s'en emparèrent, prit le titre d'*Ardfilea*, ou de chef des *Bardes*, qui lui imposoit les devoirs de poëte, d'historien & de législateur.

Le poëte *Cirmac Cis*, & *Onna Ceanfinn*, joueur de harpe, avoient accompagné ces deux princes dans leur expédition. Lorsque ceux-ci partagèrent entr'eux leur conquête, ils se partagèrent aussi les deux *Bardes*. Le poëte échut à Heremon, & le musicien à Heber. Ce Heber eut en partage la partie méridionale de l'isle; & l'on a observé que le goût & la connoissance de la musique ont été particulièrement répandus dans cette partie.

Depuis lors, jusqu'au règne de Tighernmas, l'an du monde 2815 (1), l'histoire ne nous apprend rien des *Bardes*. Ce roi, aussi sage que guerrier, porta une loi somptuaire pour distinguer par les vêtemens les différents ordres de son peuple. D'après cette loi, les paysans, les soldats & tout le dernier ordre devoient avoir des habits d'une seule couleur; les officiers militaires, de deux; les commandans de bataillons, de trois; les chefs des maisons d'hospitalité, de quatre; la principale noblesse, de cinq; & les *Ollamhs* ou *Bardes*, de *six*, c'est-à-dire, d'une seule couleur moins que les habits de la famille royale. Toute guerrière qu'étoit alors l'Irlande, les armes y étoient donc moins respectées encore que les lettres. Peut-on appeller barbare une nation dans laquelle le savoir obtient les premiers honneurs après la royauté?

Dans toutes les parties du royaume il y avoit des colleges institués pour l'éducation des *Bardes*. Ils y étoient élevés par des Druides, qui leur apprenoient l'histoire, l'éloquence & les loix, par le moyen de la poésie, seule interprête des sciences dans ces siècles reculés. La musique faisoit aussi une partie essentielle de leur éducation.

Quand le jeune élève avoit fini ses études, qui duroient quelquefois douze années, il prenoit le titre d'*ollamh* ou de docteur; il étoit alors susceptible de toutes les dignités de son ordre, & devenoit *filea*, *breitheamh* ou *seanacha*, dignités qui avoient été autrefois réunies dans les mêmes *Bardes*, mais qu'on avoit ensuite séparées, à cause de la difficulté d'en remplir en même-temps les devoirs.

Ceux de la première de ces trois classes étoient les poëtes. Ils mettoient en vers les dogmes de la religion : ils animoient les troupes pendant & après le combat, par des odes & des chants guerriers : ils célébroient ceux qui étoient morts courageusement; & dans les fêtes publiques, ils amusoient la nation par des fables des temps anciens : ils s'accompagnoient en pinçant de la harpe, instrument que tous les *Bardes* touchoient avec beaucoup d'habileté.

Ils servoient aussi de héraults. Ils accompagnoient constamment le général sur le champ de bataille, & marchoient à la tête de l'armée, vêtus de longues robes blanches, tenant en main des harpes brillantes, & environnés d'une foule de musiciens. Pendant la chaleur du combat, ils se retiroient à part. Leurs personnes étoient sacrées; & ils regardoient en sûreté toutes les actions des chefs, pour en faire le sujet de leurs chants.

On a eu raison de comparer ces chants à ceux de Tyrthée, & de dire que s'ils avoient plus de rudesse, ils avoient du moins la même force, & produisoient les mêmes effets :

Mares animos in fortia bella
Versibus exacuit.

La seconde classe, celle des *Breitheamh* ou *Brehons*, étoit composée de légistes. Ces *Bardes* promulguoient les loix, en les chantant sur une espèce de récitatif ou de chant monotone, & se plaçoient pour cela en plein air sur un lieu élevé. Ils soutenoient leurs voix par une sorte de basse continue, qu'ils faisoient eux-mêmes sur la harpe. Ils avoient aussi le double emploi de juges & de législateurs. Ils rendoient la justice & contribuoient à la formation des loix.

Les *Seanachas*, ou *Bardes* de la troisième classe, étoient antiquaires, généalogistes & historiens. Ils rappelloient les évènemens remarquables, & conservoient, dans d'assez mauvais vers, les généalogies de leurs patrons. Chaque province & chaque prince ou chef avoit au moins un de ces *Seneachas* à ses gages.

(1) Près de 1200 ans avant J.-C.

Outtre ces trois ordres de *Bardes*, il y en avoit un autre inférieur, composé de *Bardes* instrumentistes. Ils avoient cinq différens titres, selon qu'ils jouoient de l'un ou de l'autre de cinq différens instrumens; mais leur titre général étoit celui d'*oirfidigh*. Ils accompagnoient les chants des *Bardes* des trois ordres supérieurs, & se transmettoient, comme eux, une dignité ou profession héréditaire.

Dans ces premiers siècles toutes les cérémonies publiques, les pompes funèbres, & même les assemblées nationales, étoient autant d'occasions où les *Bardes* de toutes les classes étoient employés; ils en faisoient le principal ornement; & ce peuple, que nous regardons comme presque sauvage, étoit si sensible aux beautés de la musique, qu'on le voyoit entourer religieusement le chœur des *Bardes*, éprouver à leur gré les impressions les plus contraires, s'affliger, se réjouir, s'agiter tumultueusement, ou s'arrêter dans une sorte de recueillement religieux, selon le caractère de musique exécuté par les *Bardes*.

Ils continuèrent d'être en honneur dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. On voit dans l'état de la maison du fameux *Cormac O Conn*, élu roi l'an 254 après J. C., un *Barde Breitheamh* pour le consulter dans les cas difficiles; un *Seanacha* pour éclaircir les points de l'histoire & de la chronologie; un *Ard-filea* pour composer l'éloge du prince & celui de ses ancêtres, & une troupe de musiciens pour lui procurer un doux sommeil, & pour le divertir dans ses momens de repos.

Le principal ornement de la cour de ce prince fut le guerrier poëte & musicien, que M. Macpherson nomme *Fingal*, & dont *Fin* étoit le véritable nom.

Son fils *Oisin*, que M. Macpherson appelle *Ossian*, fut, comme lui, l'un des plus grands héros, & l'un des premiers poëtes de son siècle. Les poëmes qu'on lui attribue sont-ils ou ne sont-ils pas de lui? Cette question, qui n'est plus problématique en Angleterre, est étrangère à notre sujet.

Fergus, *Barde* contemporain de *Fin* & d'*Oisin*, fut aussi grand poëte qu'eux. C'étoit sur-tout dans les combats que son génie brilloit de tout son éclat, & qu'il exerçoit tout son empire. A la bataille de Fintry, *Oisin* ayant engagé un combat singulier, commençoit à plier. *Fergus* l'apperçut, & des hauteurs où il étoit placé, il lui adressa des chants qu'*Oisin* entendit, & qui lui rendirent le courage & la victoire.

Après l'établissement du christianisme en Irlande, les Druides disparurent; mais l'ordre des *Bardes* garda toutes ses institutions, avec cette seule différence, qu'au lieu d'adresser leurs hymnes aux faux dieux du paganisme, ils consacrèrent leurs harpes & leurs voix aux louanges du dieu des chrétiens.

Bientôt comblés d'honneurs, de richesses & de puissance, revêtus de privilèges extraordinaires, possesseurs d'un art qui, en adoucissant les âmes, acquiert un grand ascendant sur elles; respectés des grands & du peuple par l'étendue de leurs connoissances, les *Bardes* devinrent d'une insolence & d'une corruption intolérables.

Leurs richesses étoient immenses, leurs privileges excessifs. Après les occasions d'éclat où leurs chants avoient tellement animé les troupes, qu'aucun Irlandois n'avoit fui, ou n'étoit mort honteusement, on leur avoit donné des terres, qui étoient regardées ensuite comme sacrées, & qui ne supportoient aucune imposition. On conçoit que dans des siècles guerriers le nombre de ces concessions dut bientôt être considérable.

Outre ces terres, les *Bardes* avoient encore le droit d'être nourris aux dépens de l'état pendant la moitié de l'année. Ils alloient se loger où ils vouloient, & mettoient à contribution, selon leur fantaisie, tous les habitans de l'isle.

Sous le règne de Hugh, ils eurent l'arrogance de demander des ornements pareils à ceux que le roi portoit sur ses vêtements. Ils injurioient la noblesse, & se rendoient coupables de mille excès. Leur nombre s'accrut au point qu'ils formoient un tiers de la nation irlandoise. Les arts languissoient faute d'ouvriers, l'agriculture par le manque de laboureurs.

Enfin le roi se vit obligé de convoquer, en 580, une assemblée nationale, dont le principal objet devoit être l'expulsion & l'entière abolition de l'ordre des *Bardes*; mais elle se réduisit à en diminuer considérablement le nombre & les privilèges. On n'exila que les plus coupables.

L'irruption des Danois arrêta en Irlande les progrès des arts, & y fit succéder en peu de temps la plus profonde ignorance. Ces barbares détruisirent tous les collèges des *Bardes*, & brûlerent tous les livres. Les *Bardes* qui purent se sauver se cachèrent dans les bois, dans les déserts, & parmi les montagnes; les autres furent mis en captivité. Leurs harpes, comme celles des Israëlites, dans une occasion pareille, demeurèrent muettes, ou ne rendirent plus que des sons lamentables dans des vallées solitaires & sous l'abri des plus profondes cavernes.

Après l'expulsion des Danois, le roi Brien rendit aux arts & à l'ordre des *Bardes* toute leur splendeur. Il étoit lui-même excellent musicien. La harpe dont il se servoit, après avoir passé par une infinité de mains, fut déposée en 1782 dans le musœum du college de la Trinité de Dublin. Sa forme & son étendue prouvent l'habileté du monarque, s'il est vrai qu'elle lui ait appartenu.

Depuis ce temps l'Irlande fut troublée par des guerres fréquentes, & les arts s'éclipsèrent ou reparurent souvent, selon les vicissitudes de la guerre.

Dans le moyen âge, malgré l'esclavage où les

Anglois réduisirent tout le pays, le goût de la musique & de la poësie ne s'éteignit point encore; mais les *Bardes* furent dépouillés de leurs honneurs & de leurs privilèges.

Enfin, dans le onzième siècle, après la conversion des Normands, les Irlandois essayèrent de remettre les choses dans le premier état; mais ce fut inutilement. On rétablit des colleges de *filea*; mais les fondations n'étoient pas assez riches, la discipline n'étoit pas assez stricte; le zèle pour les arts n'eut pas la même ferveur. Les *Bardes* ne furent plus divisés qu'en deux classes: celle des *ollamh re seanachas*, qui étoient des historiens ou antiquaires; & celle des *ollamh re dan*, composée de panégyristes & de rhapsodes, qui semblent avoir réuni en eux les caractères des troubadours & des jongleurs provençaux.

Plusieurs poëmes attribués à *Oisin* ou *Ossian*, furent l'ouvrage des *Bardes* de ce temps-là. Ils ne remontent pas, pour la plupart, au-delà du onzième ou du douzième siècle. Les Irlandois en trouvent la preuve dans quelques expressions inconnues aux siècles plus reculés. C'est sur ces foibles fondements que M. Macpherson a bâti le brillant édifice de ses poëmes de Fingal & de Temora.

Le titre de *Bardes*, jadis si révéré en Irlande, commença de tomber sous le règne d'Elisabeth. Cette reine redoutoit l'empire qu'ils conservoient encore sur l'esprit des chefs de leur nation; elle dirigea contr'eux & contre ceux qui les entretenoient des actes du parlement: ils furent privés de leurs appuis, de leurs privilèges, & bientôt réduits à un état errant à-peu-près semblable à celui de nos ménestriers.

Sous les règnes suivans, ils furent avilis de plus en plus; ils se dispersèrent & disparurent enfin entièrement. Le dernier de cet ordre, dont le nom ait mérité d'être conservé, est *Turlough O' Carolan*, mort en 1738. Ses vers s'élèvent au-dessus du médiocre; & c'est à lui que l'on doit en grande partie les meilleurs airs irlandois. Ses chants, quoiqu'extrêmement simples, plaisent encore aux gens de goût, peut-être même par cette simplicité. (*M. Ginguené.*)

BARIPYCNI, *adj.* Les anciens appelloient ainsi cinq des huit sons ou cordes stables de leur systême ou diagramme; savoir, l'hypaté-hypaton, l'hypaté-meson, la mèse, la paramèse & la neté-diézeugménon. Voyez *Pycni*, *Son*, *Tétracorde*. (*J. J. Rousseau.*)

BARIPYCNE. I. Ces quatre termes, *baripycne*, *mésopycne*, *oxipycne*, *apycne*, qui signifient *grave des épais*, c'est-à-dire, des intervalles épais, *moyen des épais*, *aigu des épais*, *éloigné des épais*, désignent dans la musique grecque, l'hypate, la parhypate, le lichanos & la nète des tétracordes des genres épais. Les trois premiers sont synonymes des mots *hypatoïde*, *parhypathoïde*, *lichanoïde*. Le quatrième n'avoit point de synonyme, parce que la nète d'un tétracorde dans le systême conjoint, (voyez *Conjoint*) étoit hypate du tétracorde adjacent à l'aigu. Or cette corde commune aux deux tétracordes étoit toujours nommée *hypate*. Ainsi, dans la rigueur, il y avoit six sons apycnes, la proslambanomène, la nète des hypates, la nète des mèses, la nète synemménon, la nète diezeugménon, & la nete hyperboléon. (Voyez la table suivante.) Mais la seconde, la troisième & la cinquième étant chacune commune à deux tétracordes, ne retenoient que le nom d'hypate; & conséquemment étoient regardées comme *baripycnes*. C'est ainsi qu'il faut entendre ce que dit Euclyde, *p.* 17, qu'il n'y a que trois sons apycnes: la proslambanomène, la nète synemménon, & la nète hyperboléon.

Rousseau n'a point connu les termes *hypatoïde*, *parhypatoïde*, *lichanoïde*, dans le sens que nous venons d'exposer d'après Aristide Quintilien, *p.* 12; il n'a connu & employé le premier que comme relatif des mots *mésoïde* & *nétoïde*; lesquels ne s'appliquent point aux sons d'un tétracorde, mais à ceux du diagramme ou systême général, & désignent, le premier les sons graves de ce systême, le second ceux qui tiennent le milieu, & le troisième les sons aigus. Voyez la table suivante, & les articles *lepsis* & *mélopée*.

Tous les auteurs grecs qui ont écrit sur la musique s'accordent à placer les sons *baripycnes*, mésopycnes & oxipycnes dans l'ordre qui vient d'être assigné; c'est-à-dire, comme des épithètes de l'hypate, de la parhypate & du lichanos; (*Vid.* Euclyde, *p.* 6, 7; Alypius, *p.* 2; Aristide Quintilien, *p.* 12.) & cela dans les genres épais seulement. (*Vid.* Euclide, *p.* 7.) Mais Bacchius Sénior, *p.* 8, ne fait aucune mention des sons mésopycnes, & fait répondre le *baripyce* à la parhypate, & l'oxipycne au lichanos. Or, ou le texte de cet auteur est défectueux en cet endroit, comme il l'est en beaucoup d'autres, ou il exprime une opinion particulière à laquelle on ne doit nullement s'arrêter; parce que, pour se rendre intelligible dans la théorie des arts, il ne faut employer les termes techniques que dans l'acception consacrée par l'usage. Le sentiment de Meibomius, qui croit le texte défectueux, est le plus probable. Car Bacchius dit, *p.* 11, qu'on appelle *hypatoïde* le son le plus grave des genres épais, *parhypatoïde* le moyen, & *lichanoïde* le plus aigu. Il reconnoît donc dans les genres épais des sons graves, moyens & aigus. Or, les termes *baripycnes*, *mésopycnes* & *oxipycnes*, signifient précisément & suivant leur étymologie & suivant l'usage, signifient, dis-je, graves des épais, moyens des épais, aigus des épais; c'est-à-dire, des intervalles épais. Bacchius a donc dû employer ces termes en les appliquant, le premier à l'hypate, le second à la parhypate, le troisième au lichanos.

Je trouve encore dans cet auteur une contradiction palpable relativement à ces termes. Il convient, avec les autres musiciens grecs, que le genre diatonique ne doit point être compris au nombre des genres épais. Cependant, *page* 9, il attribue des sons oxipycnes au genre diatonique. A la vérité, il les appelle seulement *aigus*, & non pas *oxipycnes*. Mais l'un de ces termes n'est pas plus convenable que l'autre : car 1.° le son aigu d'un tétracorde, c'est le quatrième; & c'est au troisième que Bacchius applique cette dénomination. 2.° *Oxipycne* signifie *aigu des intervalles épais ;* or du second au troisième son du tétracorde diatonique il y a un ton ; & un intervalle épais n'excède jamais le demi-ton. (Voyez *épais.*) La dénomination d'*oxipycne* ne convient donc nullement au lichanos du genre diatonique.

Je n'ai pas relevé toutes les erreurs ou incorrections qui se trouvent dans cet auteur ; mais je crois devoir avertir ici les amateurs de la musique des anciens de ne pas le lire sans précaution. Son ouvrage offre en apparence un traité facile & complet de la musique grecque, une espèce de rudiment à la portée de tout le monde : mais il n'y a rien de moins exact que ses définitions, de plus incomplet que sa théorie, de plus défectueux que son texte. Je reviens aux termes *baripycne*, *mésopycne* & *oxipycne*.

II. Les modernes les ont employés dans un sens qu'ils n'avoient point chez les Grecs, en les appliquant aux tons de l'église, (voyez *tons de l'église*) qu'ils croyent être les mêmes que les modes de la musique ancienne, & qu'en conséquence ils ont ainsi qualifiés

Ier	ton.	Dorien.	Mésopycne.
II.	ton.	Hypodorien.	Mésopycne.
III.	ton.	Phrygien.	Baripycne.
IV.	ton.	Hypophrygien.	Baripycne.
V.	ton.	Lydien.	Oxipycne.
VI.	ton.	Hypolydien.	Oxipycne.
VII.	ton.	Mixolydien.	Oxipycne.
VIII.	ton.	Hypomixo-Lydien.	Oxipycne.

« Plusieurs savants, dit l'abbé Lebœuf, *Traité du chant ecclésiastique*, p. 188, même parmi » ceux du dernier siècle, ont imaginé des expli- » cations des mots *mesopycnes*, *baripycnes* & *oxipycnes* des anciens Grecs, qui n'ont aucune » solidité, & qui embrouillent plus la matière » qu'elles ne l'éclaircissent.... On est redevable » à l'attention du savant abbé Chastelain, cha- » noine de Notre-Dame de Paris.... d'avoir fait » connoître.... l'explication de ces trois mots ». Et cette explication, que l'abbé Lebœuf croit si naturelle, & exprimant l'essence & la nature de chaque chant, consiste à appeller *baripycne* une octave dont le demi-ton du tétracorde grave forme au grave le premier intervalle ; *mésopycne*, celle dont le demi-ton occupe le milieu du même tétracorde, & *oxipycne*, celle où il se trouvoit à l'aigu.

Mais cette explication a trois défauts ; 1.° elle explique un mot imaginaire. Jamais les Grecs n'ont désigné leurs modes par les mots *baripycnes*, *mésopycnes*, *oxipycnes*. Ils disent seulement que dans l'ancienne musique grecque, c'est-à-dire, lorsque les modes n'excédoient pas l'étendue de l'octave, tel mode ou telle espèce commençoit par un son baripycne, telle par un son mésopycne, telle par un son oxipycne. Or, on a vu plus haut la définition des sons *baripycnes*, *mésopycnes*, &c. 2°. Elle est fausse, c'est-à-dire, qu'en supposant même que ces modes grecs eussent porté par extension les noms de *baripycnes*, *mésopycnes*, &c. les Grecs n'entendent point ces mots à la manière de l'abbé Chastelain; mais comme je l'ai déjà dit, l'octave, improprement appellée par les modernes, *baripycne*, est celle qui commence par un son baripycne; ainsi des autres. 3.° Enfin elle est inutile, puisque les auteurs grecs nous en ont laissé une très-claire & très-détaillée. Je me contenterai de rapporter les expressions d'Euclyde. Cependant, *vid. Gaudence*, *p.* 19; *Bacchius Senior*, *p.* 18; *Aristide Quintilien*, *p.* 18. « Le même systême, » dit Euclyde, *p.* 13, composé des mêmes inter- » valles, admet cependant différentes espèces, » suivant la différence de position de ces inter- » valles. C'est pourquoi l'on compte trois espèces » de quartes. La première terminée par des *bari- » pycnes*, telle, par exemple, que la quarte com- » prise entre l'hypate des hypates, & l'hypate des » mèses (telle que *si ut re mi*. Voyez la table » suivante). La seconde, terminée par des *méso- » pycnes* (*oxipycne*, suivant l'abbé Chastelain), » semblable à celle qui va de la parhypate des » hypates, à la parhypate des mèses. La troisième, » renfermée entre des oxipycnes (*mésopycne*, sui- » vant l'abbé Chastelain), telle que du lichanos » des hypates au lichanos des mèses ». Il en est de même des quintes : mais passons aux octaves ou modes de l'ancienne musique des Grecs. « Il y » a sept espèces de diapsons (d'octaves). La pre- » mière, terminée par des baripycnes...., s'étend » de l'hypate des hypates à la paramèse; les an- » ciens l'appelloient *mixolydienne.* La seconde, » qu'ils appelloient *lydienne*, renfermée par des » mésopycnes, étoit telle que celle de la parhy- » pate des hypates à la trite diezeugménon. La » troisième, terminée par des oxipycnes, s'étend » du lichanos à la paranete diezeugménon ; ils » l'appelloient *phrygienne*. La quatrième, la *do- » rienne*, terminée aussi par des *baripycnes*, s'étend » de l'hypate des mèses à la nète diezeugménon. » La cinquième, l'*hypolydienne*, terminée par des » mésopycnes, étoit semblable à l'octave comprise » entre la parhypate des mèses & la trite hyperbo- » léon. La sixième, terminée par des oxipycnes,

» comme du lichanos des mèses à la paranète hy-» perboléon, se nommoit *hypophrygienne.* La » septième, terminée par des *baripycnes*, telle » que celle de la mèse à la nète hyperboléon, » étoit appellée, *commune*, locrienne & hypodo-» rienne ». Il ne s'est agi jusqu'ici que des octaves des genres épais « Mais dans le genre diatonique, » *continue Euclyde*, la première espèce est celle » dont le premier demi-ton est au grave, & le » second au quatrième intervalle à l'aigu. Dans la se-» conde espèce, le demi-ton est le troisième intervalle » au grave, le premier à l'aigu. Dans la troisième » espèce, il occupe la seconde place, tant au grave » qu'à l'aigu. Dans la quatrieme, il est premier » au grave, le troisième à l'aigu. Dans la cin-» quième, il est quatrième au grave, premier à » l'aigu. Dans la sixième, troisième au grave, » second à l'aigu. Dans la septième, le demi-ton » est le second intervalle au grave, le troisième » à l'aigu. Toutes ces espèces, *prises dans le même » ordre*, ont les mêmes extrêmes & les mêmes » dénominations que dans les genres chromatique » & enharmonique ». Il n'y a rien de plus clair que ce passage, duquel il résulte, 1.° que les modes grecs, pris dans l'ordre ci-dessus, répondent aux octaves naturelles des notes *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; 2.° que la première espèce (l'octave de *si*) représente, *à-peu-près*, notre quatrième ton de l'église (voyez *Tons de l'église*); 3.° que la seconde espèce (l'octave d'*ut*) répond aussi, *à-peu-près*, au sixième ton; la troisième (l'octave de *ré*), au premier ton; la quatrième (l'octave de *mi*), au troisième; la cinquième (l'octave de *fa*), au cinquième; la sixième (l'octave de *sol*), au septième; la septième (la seconde octave de *la*, car la première commence à la proslambanomène), ne peut répondre à notre second ton du plain-chant; car ce ton est plagal; & la septième espèce d'octave est authentique, puisqu'elle étoit admise au nombre des anciens modes grecs. De plus, notre second ton est le plus grave de tous; & la septième octave grecque est la plus aiguë. Enfin, la septième octave est comprise entre des sons *baripycnes*, & porte le nom d'*hypodorienne*; au contraire, notre deuxième ton répondant à l'octave de la proslambanomène, a pour sons extrêmes des apycnes, & devroit porter le nom d'*hyperphrygienne.* Voyez la table suivante. Du passage d'Euclyde il s'ensuit, 3.° que notre premier ton doit être appellé *oxipycne*, & non pas *mésopycne.* Le second, *apycne*, en le prenant au grave, & *baripycne*, en le prenant à l'aigu; & non pas *mésopycne.* Le cinquième & le sixième, *mésopycnes*, & non pas *oxipycnes.* 4.° Que les dénominations de dorienne, lydienne, &c. ne conviennent pas aux tons de l'église, auxquels les modernes les ont appliquées. Voyez *Modes* & *Tons de l'église.* 5.° Enfin, que quand même on pourroit appeller les différentes octaves, *baripycne*, *mésopycne* & *oxipycne*, *&c.* ce ne seroit tout au plus que dans les genres épais; car n'y ayant & ne pouvant y avoir dans le systême général du genre diatonique des sons *baripycnes*, *oxipycnes*, *mésopycnes*, puisqu'il n'y a point d'intervalle épais dans le genre diatonique, les octaves diatoniques ne pouvoient donc commencer ni se terminer par un son *baripycne*, *oxipycne*, *&c.* Donc il n'y avoit point chez les Grecs d'octaves *baripycne*, *oxipycne*, *&c.* dans le genre diatonique. Donc les mêmes dénominations sont mal appliquées aux tons de l'église.

J'ai dû m'étendre un peu sur les modes, comme je l'ai fait dans cet article & dans quelques autres, parce que Rousseau n'avoit pas dit un mot sur ces dénominations baroques appliquées à nos modes, ni sur le rapport de nos modes à ceux des anciens; & qu'il n'a point entendu, peut-être pas lu ce qu'ils ont dit. « Obscurs sur toutes les » parties de leur musique, ils sont presqu'inin-» telligibles sur celle-ci ». Cependant rien de plus clair que le passage que j'ai cité, & que ceux que j'ai indiqués; lesquels sont plus que suffisans pour assigner précisément l'ordre, le nom & le caractère de chaque mode. (*M. l'Abbé Feytou.*)

TABLE pour l'intelligence des composés du mot Pycne, *& de leurs synonymes.*

Sons	Tétracordes	Genre enharmonique.			Genre chromatique.				G^re diatoniq.	
Sons nétoïdes :	Tétr. hyperboléon.	nète.		la		la	apycnes.			la
		paranète.		fa		fa ♯	oxipycnes.	lichanoïdes.		sol
		trite.		mi ×		fa	mésopycnes.	parhypatoïdes.		fa
				mi		mi	*baripycnes.*	hypotoïdes.		mi
	Tétrac. diezeugménon.	... nète.	mi		mi		apycnes.		mi	
		... paranète.	ut		ut ♯		oxipycnes.	lichanoïdes.	ré	
	Tétrac. synemménon.	nète.		re		ré	apycnes.			ré
Sons mésoïdes.		... trite.	si ×		ut		mésopycnes.	parhypatoïdes.	ut	
		paranète.		za		si	oxipycnes.	lichanoïdes.		ut
		... paramese.	si		si		*baripycnes.*	hypatoïdes.	si	
		trite.		la ×		za	mésopycnes.	parhypatoïdes.		za
		mèse.		la		la	*baripycnes.*	hypatoïdes.		la
	Tétrac. méson.			la		la	apycnes.			la
		lichanos.		fa		fa ♯	oxipycnes.	lichanoïdes.		sol
		parhypate.		mi ×		fa	mésopycnes.	parhypatoïdes.		fa
		hypate.		mi		mi	*baripycnes.*	hypatoïdes.		mi
Sons hypatoïdes.				mi		mi	apycnes.			mi
	Tétrac. hypaton.	lichanos.		ut		ut ♯	oxipycnes.	lichanoïdes.		ré
		parhypate.		si ×		ut	mésopycnes.	parhypatoïdes.		ut
		hypate.		si		si	*baripycnes.*	hypatoïdes.		si
		proslambanomène.		la		la	apycnes.			la
		Genre enharmonique.			Genre chromatique.				G^re diatoniq.	

Genres épais. — Genre rare.

Fig. des tétracordes.

mésopycne. * — oxipycne. — tétr. oxipycne.

baripycne. ** — tétr. *baripycne.* — tétr. *baripycne.*

oxipycne. — *baripycne.* — *baripycne.* — mésopycne. — tétr. mésopycne.

Figures des tons de l'église.

II^e ton. plagal. apycne. hyperphrygen. Oct. du II^e ton authent. *baripycne.* hypodorien.

VI^e ton, plagal. *baripycne.* mixolydien.

VI^e ton, plagal. mésopycn. lydien.

I^er ton, authent. oxipycn. phrygien.

III^e ton, authent. *baripycne.* dorien.

V^e ton, authent. mésopycne. hypolydien.

VII^e ton, authente. oxipycne. hypophrygien.

Nota. 1°. × est le signe du quart de ton. 2°. Il n'y avoit, dans la musique grecque, ni tétracorde, ni pentacorde, ni diapason apycne; parce qu'ils ne répétoient point les unissons comme on l'a fait dans cette Table. 3°. (*) (**) Ces deux tétracordes ne font, l'un mésopycne, le second *baripycne*, que dans le systême conjoint. 4°. Le 8e ton de l'église n'a point d'homologue dans la musique grecque.

BAROQUE, *adj.* Une musique *baroque* est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations & de dissonances, le chant dur & peu naturel, l'intonation difficile, & le mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *baroco* des logiciens. (*J. J. Rousseau.*)

* Il peut venir aussi du mot grec *baros*, *molestia*, chose désagréable. (*M. Framery.*)

BARRÉ, *C barré*, sorte de mesure. Voyez *C*. (*J. J. Rousseau.*)

BARRES, *subst. fém. plur.* Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque mesure sur les cinq lignes de la portée, pour séparer la mesure qui finit de celle qui recommence; ainsi les notes contenues entre deux *barres* forment toujours une mesure complette, égale en valeur & en durée à chacune des autres mesures comprises entre deux autres *barres*, tant que le mouvement ne change pas. Mais comme il y a plusieurs sortes de mesures qui diffèrent considérablement en durée, les mêmes différences se trouvent dans les valeurs contenues entre deux *barres* de chacune de ces espèces de mesures. Ainsi dans le grand triple qui se marque par ce signe $\frac{3}{2}$, & qui se bat lentement, la somme des notes comprises entre deux *barres* doit faire une ronde & demie; & dans le petit triple $\frac{3}{8}$, qui se bat vîte, les deux *barres* n'enferment que trois croches ou leur valeur: de sorte que huit fois la valeur contenue entre deux *barres* de cette dernière mesure, ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *barres* de l'autre.

Le principal usage des *barres* est de distinguer les mesures & d'en indiquer le *frappé*, lequel se fait toujours sur la note qui suit immédiatement la *barre*. Elles servent aussi dans les partitions à montrer les mesures correspondantes dans chaque portée. Voyez *Partition*.

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'est avisé de tirer des *barres* de mesure en mesure: auparavant la musique étoit simple; on n'y voyoit gueres que des rondes, des blanches & des noires, peu de croches, presque jamais de doubles croches. Avec des divisions moins inégales, la mesure en étoit plus aisée à suivre. Cependant, j'ai vu nos meilleurs musiciens embarrassés à bien exécuter l'ancienne musique d'Orlande & de Claudin; ils se perdoient dans la mesure, faute des *barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne suivoient qu'avec peine des parties chantées autrefois couramment par les musiciens de Henri III & de Charles IX. (*J. J. Rousseau.*)

* La musique est-elle moins simple aujourd'hui, parce qu'on a insensiblement changé de signes pour l'exprimer? Si dans ce temps on y voyoit *peu de croches, & presque jamais de doubles croches*, on n'y voit plus maintenant les maximes, les longues, les brèves, &c. dont les premières tenoient plusieurs mesures. La musique d'ailleurs n'en va ni plus vîte ni plus lentement, puisque la ronde tient aujourd'hui la place de la maxime, & vaut à elle seule toute une grande mesure. La blanche a remplacé la longue, &c. Il n'y a dans tout cela de changé que la figure des notes; les valeurs intrinsèques des temps n'ont point souffert d'altération.

C'est la musique instrumentale & la commodité de lier les croches & des doubles croches par la queue, qui a donné lieu à ce changement. Huit croches, par exemple, liées ainsi en un ou deux grouppes, sont plus sensibles à l'œil, plus faciles à exécuter rapidement, que si elles étoient toutes détachées.

Quant aux *barres*, il est incontestable qu'elles reposent l'attention, & qu'en marquant d'une manière distincte le repos de chaque mesure, elles facilitent les moyens de la suivre, & d'y rentrer si l'on s'en écarte par quelque distraction. Il faudroit avoir l'esprit bien chagrin, pour condamner cette innovation véritablement utile. Ce qu'il y a d'assez étrange, c'est que Rousseau, au mot *Mesure*, avance tout le contraire de ce qu'il dit ici.

« Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer » chaque mesure entre deux *barres*, il fallut nécessairement proscrire toutes les espèces de notes » qui renfermoient plusieurs mesures. La mesure en » *devint plus claire* les partitions *mieux ordonnées*, » & l'exécution *plus facile*, &c. » (*M. Framery.*)

BARRES. Comme il y a des signes pour distinguer les mesures, il seroit à souhaiter qu'il y en eût aussi pour indiquer le repos de la ponctuation. Une *barre* surmontée d'une fleur-de-lys ou de tel autre signe, traversant les cinq lignes d'une portée indiqueroit le point. Lorsqu'elle ne traverseroit que les quatre lignes d'en-haut, elle marqueroit les deux points: virgule ponctuée seroit indiquée par la même *barre* posant sur la ligne du milieu; enfin la virgule seroit représentée par cette *barre* coupant seulement la première ligne, & posant sur la seconde. Dans les points interrogatifs, vocatifs, admiratifs, la fleur-de-lys ou tout autre signe seroit au-dessous de la *barre*.

L'impossibilité apparente de ponctuer régulièrement une phrase de musique fera sans doute paroître à quelque lecteur cette idée ridicule. Mais voyez *Langue musicale*, *Ponctuation* & *Repos*. (*M. l'abbé Feytou.*)

BARYTON, *s. m.* sorte de voix entre la taille & la basse. Voyez *Concordant*. (*J. J. Rousseau.*)

* Ce mot est composé des deux mots grecs, *Barys*, grave, & *Tonos*, ton, corde tendue (*M. Framery.*)

BARYTONS. C'est ainsi que Bacchius Sénior, *p.* 8, appelle les sons baripycnes; mais Meibomius croit qu'il faut lire *barutatoi*, au lieu de *barutonoi*. (*M. l'abbé Feytou.*)

BAS, *adj.* en musique, signifie la même chose que *grave*, & ce terme est opposé à *haut* ou *aigu*. On dit que le ton est trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les sons dans le *bas*. *Bas* signifie aussi quelquefois doucement, à demi-voix; & en ce sens il est opposé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou psalmodier à *basse*-voix. Il chantoit ou parloit si *bas*, qu'on avoit peine à l'entendre.

> Coulez si lentement & murmurez si *bas*
> Qu'Issé ne vous entende pas.
>
> *La Motte.*

Bas se dit encore, dans la subdivision des dessus chantans, de celui des deux qui est au-dessous de l'autre; ou, pour mieux dire, *bas*-dessus est un dessus dont le diapason est au-dessous du *medium* ordinaire. Voyez *Dessus*. (*J. J. Rousseau.*)

* C'est donner une notion fausse de ce mot, que de dire qu'un *bas*-dessus est au-dessous du *medium* ordinaire. *Medium* signifie milieu. Le *bas*-dessus a des notes au-dessous du *medium*, comme le premier dessus en a de plus aigues; ces deux espèces de dessus se réunissent dans le *medium*. (*M. Framery.*)

BASSE, *s. f.* Celle de quatre parties de la musique qui est au-dessous des autres, la plus *basse* de toutes, d'où lui vient le nom de *basse*. Voyez *Partition*.

La *basse* est la plus importante des parties, c'est sur elle que s'établit le corps de l'harmonie; aussi est-ce une maxime chez les musiciens que, quand la *basse* est bonne rarement l'harmonie est mauvaise.

Il y a plusieurs sortes de *basses*. *Basse-fondamentale*, dont nous ferons un article ci-après.

Basse-continue: ainsi appellée, parce qu'elle dure pendant toute la pièce. Son principal usage, outre celui de régler l'harmonie, est de soutenir la voix & de conserver le ton. On prétend que c'est un *Ludovico Viana*, dont il en reste un traité, qui, vers le commencement du dernier siècle, la mit le premier en usage.

Basse-figurée, qui, au lieu d'une seule note, en partage la valeur en plusieurs autres notes sous un même accord. Voyez *Harmonie figurée*.

Basse-contrainte, dont le sujet ou le chant, borné à un petit nombre de mesures, comme quatre ou huit, recommence sans cesse, tandis que les parties supérieures poursuivent leur chant & leur harmonie, & les varient de différentes manières. Cette *basse* appartient originairement aux couplets de la Chaconne; mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui. La *basse-contrainte* descendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la tonique dans les tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquents & périodiques affectent insensiblement l'ame, & la disposent à la langueur & à la tristesse. On en voit des exemples dans plusieurs scènes des opéras françois. Mais si ces *basses* font un bon effet à l'oreille, il en est rarement de même des chants qu'on leur adapte, & qui ne sont, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces chants, retournés de mille manières, & cependant monotones, produisent des renversements peu harmonieux, & sont eux-mêmes assez peu chantants, en sorte que le dessus s'y ressent beaucoup de la contrainte de la *basse*.

Basse-chantante est l'espèce de voix qui chante la partie de la *basse*. Il y a des *basses-récitantes* & des *basses-de-chœur*; des concordants ou *basses-tailles* qui tiennent le milieu entre la taille & la *basse*; des *basses* proprement dites que l'usage fait encore appeller *basses-tailles*, & enfin des *basses-contres* les plus graves de toutes les voix, qui chantent la *basse* sous la *basse* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *contre-basses*, qui sont des instruments. (*J. J. Rousseau.*)

* Rousseau s'exprime mal en donnant ces différentes dénominations pour *différentes sortes de basse*; la même définition leur convient à toutes; & assurément, *une basse-figurée* ou *une basse-contrainte* ne sont pas autre chose qu'une *basse-continue* faite d'une certaine manière. On n'entend pas trop ce qu'il veut dire, quand il prétend, d'après l'abbé Brossard, « qu'un *Ludovico Viana* mit le premier » la *basse* en usage au commencement du dernier » siècle ». Sûrement l'invention de l'harmonie est beaucoup plus ancienne, & dès qu'il y a eu de l'harmonie, c'est-à-dire, un chant à plusieurs parties, la plus *basse* de ces parties a nécessairement été la *basse*, quelque forme de chant qu'on lui ait donnée. Peut-être *Viana* est-il l'inventeur de la forme adoptée aujourd'hui: peut-être a-t-il le premier fait servir la *basse* à marquer par ses différentes cadences les différens membres de phrases d'un morceau de chant.

On donne encore le nom de *basse* à l'instrument qui, dans les orchestres, sert à exécuter cette partie. Voyez *Violoncelle*. Quelquefois le violoncelle a des traits de récit qui ne sont point la *basse*, & alors il en porteroit improprement le nom. Il convient mieux à la *contre-basse*, dont l'emploi continuel est d'exécuter *la plus basse des quatre parties*. (*M. Framery.*)

§ BASSE. Chaque pièce de musique est composée ou d'une ou de plusieurs parties qui chantent ou jouent à la fois. La partie qui ne donne que les plus bas tons de la voix humaine est celle qu'on nomme la *basse*, soit qu'elle chante seule, ou qu'elle soit accompagnée; dans ce sens c'est une *basse chantante*.

Mais plus communément on nomme *basse* la partie qui, sans former un chant suivi, donne les tons inférieurs avec lesquels le chant composé des

tons supérieurs forme une harmonie : c'est alors la *basse* fondamentale, parce qu'elle est le fondement de l'harmonie. Les tons qu'elle donne étant les plus bas, remplissent l'oreille de manière qu'elle peut les comparer avec les tons supérieurs qui forment le chant, & sentir l'harmonie qui résulte de leur accord.

On sait que lorsqu'une corde pincée donne un ton de *basse*, on entend en même-temps divers tons supérieurs, dont le plus bas est l'octave du ton fondamental. Si on désigne ce ton fondamental ou la longueur de la corde qui le produit par l'unité, l'expérience nous apprend qu'outre le ton 1, on entend encore les tons $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, *&c.* Or il est connu que la durée du son est plus longue dans les tons bas, & plus courte dans les tons hauts ; ainsi, pendant la durée du ton 1, on peut donner différents tons plus hauts dont la succession formera un chant qui, sans égard au caractère de sa mélodie, harmoniera avec le ton fondamental 1. De là résulte l'agrément harmonique du chant. On peut aisément concevoir de là l'origine de la *basse* fondamentale, & son effet dans la composition. Tandis que les tons supérieurs forment par leur succession un chant mélodieux, la *basse* fait entendre les tons graves de l'harmonie desquels résultent les tons chantants ; l'agrément & l'expression de la musique en acquièrent un nouveau degré de force.

On a lieu de croire que les anciens ne connoissoient point cette *basse*, & que c'est en cela que leur musique diffère principalement de la nôtre, dont la *basse* fait une partie essentielle. Pour se faire une idée juste de la musique moderne, il faut concevoir une suite de tons graves exprimés avec force, qui occupent successivement l'oreille pendant que dans le même temps elle est attentive à une ou plusieurs suites de tons aigus qui harmonient avec ceux-là, & se succèdent mélodieusement. Ainsi l'ouïe est occupée de deux objets à la fois, de l'harmonie de la *basse* accompagnante, & de la mélodie des tons supérieurs.

La *basse* chantante a une mélodie que la *basse* accompagnante n'a pas ; cela n'empêche pas que celle-là ne puisse tenir lieu de *basse* fondamentale.

La *basse* est donc aujourd'hui la première partie de la musique ; c'est à elle que toutes les autres parties sont subordonnées. Elles résultent proprement toutes de la *basse*, puisqu'elles ne peuvent donner aucun ton principal qui ne soit fondé sur l'harmonie de la *basse*. Si le compositeur a bien choisi la suite de ses tons de *basse*, & qu'il en ait déduit, selon les règles, les tons des parties supérieures, sa composition est correcte. Un air peut avoir de grandes beautés sans que la *basse* y entre ; mais c'est la *basse* qui peut le rendre parfait, en ajoutant l'harmonie à l'expression du chant.

La distance d'intervalles entre la *basse* & les dessus demande une recherche exacte. Puisque l'expérience enseigne qu'avec le ton 1, les tons $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, *&c.* se font entendre ; il est clair que le dessus ne peut se rapprocher plus près de la *basse* accompagnante que d'une octave. S'il s'en rapprochoit davantage, l'harmonie en seroit nécessairement dérangée. Si, par exemple, l'on ajoutoit dans la *basse* au ton fondamental sa tierce majeure & sa quinte, ces deux nouveaux tons feroient résonner leurs tierces & leurs quintes aussi distinctement qu'on entend celles du ton fondamental : ce qui, comme il est aisé d'en faire le calcul, produiroit des tons si dissonans que l'harmonie en seroit troublée. C'est donc une faute absurde quand dans les orgues on joint aux tons de *basse* leur tierce & leur quinte.

D'un autre côté, les tons de *basse* ne doivent pas être si eloignés des dessus, que l'oreille n'en puisse aisément distinguer les rapports. Quand une basse corde est pincée, on n'entend distinctement que son octave, la quinte de l'octave, la double octave & la tierce majeure de la double octave ; cela veut dire qu'en donnant le ton 1, on fait encore entendre les tons $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, il n'est pas douteux que tous les tons suivans $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, *&c.* à l'infini, ne résonnent aussi ; mais leur son n'est plus assez perceptible pour que l'oreille puisse le distinguer. Si donc l'on mettoit un intervalle de trois octaves ou davantage entre la *basse* & les tons supérieurs, on affoibliroit trop l'effet de l'harmonie ; il faut par conséquent, lorsqu'on veut s'élever aux tons les plus aigus, sans changer de *basse*, remplir les octaves intermédiaires, pour faire sentir l'harmonie du premier dessus.

De l'expérience que nous venons de rapporter résulte encore une règle très-importante pour le compositeur, c'est que les parties les plus voisines de la *basse* exigent une exactitude bien plus scrupuleuse à l'égard de l'harmonie, que les parties plus élevées. La raison en est que dans un grand intervalle du ton de *basse*, la plus forte dissonance n'est que très-peu sensible, la distance des tons ne permettant pas d'apprécier exactement leur rapport ; au lieu que la moindre dissonance entre des tons qui ne diffèrent que d'une octave est très-sensible.

On en peut aussi conclure 1°. que la *basse* la plus simple est la meilleure ; 2°. qu'elle n'est susceptible d'ornement que lorsque les parties supérieures font des pauses ; 3°. que les tons hachés y produisent pour l'ordinaire un mauvais effet, & qu'ils doivent être soutenus ; 4°. enfin que c'est la partie qui doit être la mieux remplie, afin qu'elle domine sur les autres ; rien n'affoiblit plus l'effet d'une musique, que lorsque les dessus empêchent d'entendre la *basse*.

La *basse* chantante est d'une composition très-difficile dans les airs à plusieurs parties. Car pour ne pas manquer à l'harmonie, on est ordinairement obligé de faire monter la *basse*, tandis que les parties supérieures descendent, & réciproquement de la faire descendre quand celles-ci montent ; ce qui peut aisément faire manquer à l'expression. C'est

ſuppoſer que de deux perſonnes qui vont exprimer le même ſentiment, l'une élève la voix, tandis que l'autre la laiſſe tomber. Une bonne *baſſe* chantante eſt un chef-d'œuvre.

* Nous avons rapporté cet article de *M. Sulzer*, parce qu'il contient d'excellentes choſes ; il y en a qui méritent examen.

« Le deſſus, dit M. *Sulzer*, ne peut ſe rapprocher » plus près de la *baſſe accompagnante* que d'une » octave. Si l'on ajoutoit au ton fondamental ſa » tierce majeure & ſa quinte, ces deux nouveaux » tons feroient réſonner leurs tierces & leurs quin- » tes auſſi diſtinctement qu'on entend celles du » ton fondamental : ce qui produiroit des tons ſi » diſſonants, que l'harmonie en ſeroit troublée ».

D'après ce principe, il ne ſeroit donc pas permis de mettre dans la *baſſe accompagnante* autre choſe que le ton fondamental ; on n'y pourroit donc renverſer aucun accord ; car au lieu d'un *ut*, par exemple, accompagné dans les parties ſupérieures de ſa tierce *mi* & de ſa quinte *ſol*, que le fondamental *ut* fait réſonner, ſi on mettoit le *ſol* à la *baſſe accompagnante* devant porter ſixte & quarte *ut mi*, ce *ſol* feroit réſonner ſa tierce & ſa quinte *ſi ré*, qui s'accorderoient fort mal avec les notes *ut mi* exprimées par les parties. La vérité eſt que les ſons harmoniques produits par le ſon fondamental ne ſont pas aſſez ſenſibles à l'oreille pour troubler l'harmonie, & que l'intenſité des ſons exprimés les étouffe entièrement. Il eſt donc permis de donner au ſon fondamental ſa tierce & ſa quinte réelles, ſans s'aſtreindre à les ſéparer d'une octave : ſouvent même il ſeroit difficile de faire autrement.

Lorſqu'un morceau eſt exécuté par une *baſſe chantante*, ce ſeroit nuire à l'expreſſion de lui donner toujours la marche de la *baſſe accompagnante*, & il ne ſeroit guère poſſible de tenir toujours ces deux *baſſes* à la diſtance d'une octave. Il arrive donc fréquemment que la *baſſe* chantante fait la tierce ou la quinte de l'autre.

On y eſt encore plus obligé lorſqu'on fait chanter deux *baſſes*, ou que l'on fait un duo entre deux inſtruments graves. Cela n'eſt pas moins indiſpenſable dans les morceaux à deux chœurs. Ce n'eſt donc pas une faute auſſi abſurde que M. *Sulzer* le prétend, de joindre ſur l'orgue aux tons de *baſſe* leur tierce & leur quinte. L'oreille, dans ce cas, n'eſt frappée que de l'accord parfait qui en réſulte, & n'a point d'égard aux harmoniques.

Il n'en eſt pas moins vrai généralement que la *baſſe* & le deſſus ne doivent être ni trop rapprochés ni trop éloignés l'un de l'autre, & que les parties intermédiaires doivent en occuper à-peu-près le milieu, parce qu'alors il en réſulte un effet unique, qu'en harmonie on doit ordinairement rechercher. Cependant il eſt de certains effets, comme ceux de deux expreſſions contraſtées, que l'on veut faire entendre : pour les rendre plus diſtinctes, on mettra toute l'harmonie rapprochée dans le bas, & le deſſus dans le haut à une diſtance aſſez grande, préciſément pour que l'oreille puiſſe les ſaiſir plus facilement. Mais c'eſt un cas particulier qui ne détruit pas la règle générale.

Nous ne pouvons pas être non plus de l'avis de M. *Sulzer*, lorſqu'il dit « que les parties les plus » voiſines de la *baſſe* exigent une exactitude bien » plus ſcrupuleuſe à l'égard de l'harmonie, que les » parties plus élevées ». Un tout harmonique doit produire un ſeul effet, mais les deux extrêmes ſont ce qu'on en diſtingue le plus. Ce ſont donc ces deux extrêmes que le compoſiteur doit travailler avec le plus de ſoin. Les parties intermédiaires, à deſſein privées de chant, ſont bien moins ſenſibles à l'oreille. L'uſage même vient à l'appui de ce que nous diſons. Un bon harmoniſte ne laiſſera point une quarte diſſonnante entre la *baſſe* & le deſſus : il la laiſſera volontiers entre la *baſſe* & une partie intermédiaire. La loi de proſcription pour les deux quintes & les deux octaves eſt de rigueur entre le deſſus & la *baſſe* ; on les tolère dans les parties moyennes, ſur-tout lorſqu'il y en a beaucoup, &c.

Qu'eſt-ce que M. *Sulzer* entend par cette phraſe : « Les tons hachés (dans la *baſſe*) y produiſent ordi- » nairement un mauvais effet » ? Souvent, pour faire mieux entendre un chant, on ne fait qu'indiquer l'harmonie par un coup ſec de la *baſſe*. On nuiroit à l'effet que l'on veut produire, ſi l'on en ſoutenoit les ſons.

Il nous eſt également impoſſible d'adopter en entier les idées de ce ſavant à l'égard de la *baſſe* chantante, lorſqu'il prétend que le mouvement contraire entre cette *baſſe* & les parties ſupérieures « peuvent aiſément faire manquer à l'expreſſion. » C'eſt ſuppoſer, dit-il, que de deux perſonnes » qui vont exprimer le même ſentiment, l'une » élève la voix, tandis que l'autre la laiſſe tomber ». Dans un morceau à pluſieurs parties chantantes, l'expreſſion ne doit pas conſiſter dans la marche particulière de chacune d'elles ; car alors cette expreſſion ſeroit impoſſible, quand vous n'auriez que deux parties chantantes, quand ces deux parties ſuivroient conſtamment une route parallèle, puiſque l'une rencontreroit telle inflexion qui ne ſeroit pas dans l'autre. Mais cette expreſſion doit réſulter de l'union intime des parties chantantes, quelle qu'en ſoit la marche. L'expreſſion ſera ou dans la forme du chant, & alors vous aurez une partie principale à laquelle toutes les autres ſeront ſubordonnées ; ou dans l'harmonie proprement dite, & dans ce cas la marche particulière des parties ſera encore indifférente, puiſqu'elles concourront toutes à produire un ſeul effet.

Malgré cela, nous croyons, avec M. *Sulzer* & avec Rouſſeau, qu'une *baſſe* chantante ou accompagnante eſt toujours une choſe fort difficile à faire. (*M. Framery.*)

BASSE CONTINUE. Voyez *Baſſo continuo*.

BASSE FONDAMENTALE est celle qui n'est formée que des sons fondamentaux de l'harmonie; de sorte qu'au-dessous de chaque accord elle fait entendre le vrai son fondamental de cet accord, c'est-à-dire, celui duquel il dérive par les règles de l'harmonie. Par où l'on voit que la *basse fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une succession régulière & fondamentale, sans quoi la marche des parties supérieures seroit mauvaise.

Pour bien entendre ceci, il faut savoir que, selon le systême de M. Rameau que j'ai suivi dans cet ouvrage, tout accord, quoique formé de plusieurs sons, n'en a qu'un qui lui soit fondamental; savoir, celui qui a produit cet accord & qui lui sert de *basse* dans l'ordre direct & naturel. Or, la *basse* qui règne sous toutes les autres parties n'exprime pas toujours les sons fondamentaux des accords: car entre tous les sons qui forment un accord, le compositeur peut porter à la *basse* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *basse*, au beau chant, & sur-tout à l'expression, comme je l'expliquerai dans la suite. Alors le vrai son fondamental, au lieu d'être à sa place naturelle, qui est la *basse*, se transporte dans les autres parties, ou même ne s'exprime point du tout, & un tel accord s'appelle accord renversé. Dans le fond un accord renversé ne differe point de l'accord direct qui l'a produit; car ce sont toujours les mêmes sons: mais ces sons formant des combinaisons différentes, on a long-temps pris toutes ces combinaisons pour autant d'accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *accord*, & qui ont achevé de les distinguer, comme si la différence des noms en produisoit réellement dans l'espece.

M. Rameau a montré, dans son traité de l'harmonie, & M. d'Alembert, dans ses élémens de musique, a fait voir encore plus clairement que plusieurs de ces prétendus accords n'étoient que des renversemens d'un seul. Ainsi l'accord de Sixte n'est qu'un accord parfait dont la tierce est transportée à la *basse*; en y portant la quinte on aura l'accord de sixte-quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un accord qui n'a que trois sons; ceux qui en ont quatre sont susceptibles de quatre combinaisons, chaque son pouvant être porté à la *basse*. Mais en portant au-dessous de celle-ci une autre *basse* qui, sous toutes les combinaisons d'un même accord, présente toujours le son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des accords consonnans, & au quart le nombre des dissonnans. Ajoutez à cela tous les accords par supposition qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré dans l'état de confusion où étoient ses regles avant M. Rameau. C'est certainement, comme l'observe cet auteur, une chose étonnante qu'on ait pu pousser la pratique de cet art au point où elle est parvenue sans en connoître le fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les règles sans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'est la *basse-fondamentale* sous les accords, parlons maintenant de sa marche & de la maniere dont elle lie ces accords entre eux. Les préceptes de l'art sur ce point peuvent se réduire aux six regles suivantes.

I. La *basse-fondamentale* ne doit jamais sonner d'autres notes que celles de la gamme du ton où l'on est, ou de celui où l'on veut passer. C'est la premiere & la plus indispensable de toutes ses regles.

II. Par la seconde, sa marche doit être tellement soumise aux loix de la modulation, qu'elle ne laisse jamais perdre l'idée d'un ton qu'en prenant celle d'un autre; c'est-à dire que la *basse-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laisser oublier un moment dans quel ton l'on est.

III. Par la troisieme, elle est assujettie à la liaison des accords & à la préparation des dissonnances: préparation qui n'est, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaison, & qui, par conséquent, n'est jamais nécessaire quand la liaison peut exister sans elle. Voyez *liaison*, *préparer*.

IV. Par la quatrieme, elle doit, après toute dissonnance, suivre le progrès qui lui est prescrit par la nécessité de la sauver. Voyez *sauver*.

V. Par la cinquieme, qui n'est qu'une suite des précédentes, la *basse fondamentale* ne doit marcher que par intervalles consonnans, si ce n'est seulement dans un acte de cadence rompue ou après un accord de septieme diminuée, qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *basse-fondamentale* est mauvaise.

VI. Enfin, par la sixieme, la *basse-fondamentale* ou l'harmonie ne doit pas syncoper, mais marquer la mesure & les tems par des changemens d'accords bien cadencés; en sorte, par exemple, que les dissonnances qui doivent être préparées le soient sur le temps foible, mais sur-tout que tous les repos se trouvent sur le temps fort. Cette sixieme regle souffre une infinité d'exceptions: mais le compositeur doit pourtant y songer, s'il veut faire une musique où le mouvement soit bien marqué, & dont la mesure tombe avec grace.

Par-tout où ces regles seront observées l'harmonie sera réguliere & sans faute; ce qui n'empêchera pas que la musique n'en puisse être détestable. Voyez *Composition*.

Un mot d'éclaircissement sur la cinquieme regle ne sera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *basse-fondamentale*, si elle est bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choses: ou des accords parfaits sur des mouvemens consonnans, sans lesquels ces accords n'auroient point de liaison, ou des accords dissonnans dans

des actes de cadence ; en tout autre cas la dissonnance ne sauroit être ni bien placée, ni bien sauvée.

Il suit de là que la *basse-fondamentale* ne peut marcher régulierement que d'une de ces trois manieres. 1°. Monter ou descendre de tierce ou de sixte. 2°. de quarte ou de quinte. 3°. Monter diatoniquement au moyen de la dissonnance qui forme la liaison, ou par licence sur un accord parfait. Quant à la descente diatonique, c'est une marche absolument interdite à la *basse-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux accords parfaits consécutifs, séparés par un repos exprimé ou sous-entendu : cette regle n'a point d'autre exception, & c'est pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains passages, que M. Rameau a fait descendre diatoniquement la *basse-fondamentale* sous des accords de septieme ; ce qui ne se peut en bonne harmonie. Voyez *Cadence*, *Dissonnance.*

La *basse-fondamentale* qu'on n'ajoute que pour servir de preuve à l'harmonie, se retranche dans l'exécution, & souvent elle y feroit un fort mauvais effet ; car elle est, comme dit très-bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très-ennuyeuse par les retours fréquens du même accord qu'on déguise & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manieres sur la basse-continue ; sans compter que les divers renversemens d'harmonie fournissent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au chant, & une nouvelle énergie à l'expression. Voyez *Accord*, *Renversement.*

Si la *basse-fondamentale* ne sert pas à composer de bonne musique, me dira-t-on ; si même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc est-elle utile ? Je réponds qu'en premier lieu elle sert de regle aux écoliers pour apprendre à former une harmonie réguliere & à donner à toutes les parties la marche diatonique & élémentaire qui leur est prescrite par cette *basse-fondamentale.* Elle sert, de plus, comme je l'ai déjà dit, à prouver si une harmonie déja faite est bonne & réguliere ; car toute harmonie qui ne peut être soumise à une *basse-fondamentale* est régulierement mauvaise. Elle sert enfin à trouver une basse-continue sous un chant donné ; quoiqu'à la vérité celui qui ne saura pas faire directement une basse-continue ne fera gueres mieux une *basse-fondamentale*, & bien moins encore saura-t-il transformer cette *basse-fondamentale* en une bonne basse-continue. Voici toutefois les principales regles que donne M. Rameau pour trouver la *basse-fondamentale* d'un chant donné.

I. S'assurer du ton & du mode par lesquels on commence, & de tous ceux par où l'on passe. Il y a aussi des regles pour cette recherche des tons, mais si longues, si vagues, si incomplettes, que l'oreille est formée, à cet égard, long-temps avant que les regles soient apprises, & que le stupide qui voudra tenter de les employer n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours note à note, sans jamais savoir où il est.

II. Essayer successivement sous chaque note les cordes principales du ton, commençant par les plus analogues, & passant jusqu'aux plus éloignées, lorsque l'on s'y voit forcé.

III. Considérer si la corde choisie peut cadrer avec le dessus dans ce qui précede & dans ce qui suit par une bonne succession fondamentale ; & quand cela ne se peut, revenir sur ses pas.

IV. Ne changer la note de *basse-fondamentale* que lorsqu'on a épuisé toutes les notes consécutives du dessus qui peuvent entrer dans son accord, ou que quelque note syncopant dans le chant peut recevoir deux ou plusieurs notes de basse, pour préparer des dissonnances sauvées ensuite régulierement.

V. Etudier l'entrelacement des phrases, les successions possibles de cadences, soit pleines, soit évitées, & sur-tout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre mesures ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours sur les cadences parfaites ou irrégulieres.

VI. Enfin, observer toutes les regles données ci-devant pour la composition de la *basse fondamentale.* Voilà les principales observations à faire pour en trouver une sous un chant donné ; car il y en a quelquefois plusieurs de trouvables : mais, quoiqu'on en puisse dire, si le chant a de l'accent & du caractere, il n'y a qu'une bonne *basse-fondamentale* qu'on lui puisse adapter.

Après avoir exposé sommairement la maniere de composer une *basse-fondamentale*, il resteroit à donner les moyens de la transformer en basse-continue ; & cela seroit facile, s'il ne falloit regarder qu'à la marche diatonique & au beau chant de cette basse : mais ne croyons pas que la basse qui est le guide & le soutien de l'harmonie, l'ame &, pour ainsi dire, l'interprete du chant, se borne à des regles si simples ; il y en a d'autres qui naissent d'un principe plus sûr & plus radical ; principe fécond, mais caché, qui a été senti par tous les artistes de génie, sans avoir été développé par personne. Je pense en avoir jetté le germe dans ma lettre sur la musique françoise. J'en ai dit assez pour ceux qui m'entendent ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. Voyez toutefois *Unité de Mélodie.*

Je ne parle point ici du systême ingénieux de M. Serre de Geneve, ni de sa double *basse-fondamentale*, parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une sagacité digne d'éloges ont été depuis développés par M. Tartini dans un ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. Voyez *Systême.* (*J. J. Rousseau.*)

* La *basse fondamentale*, considérée sous deux aspects différens, fait naître en nous deux opinions tout à-fait contraires, que nous allons tâcher de justifier. Lorsque Rameau a trouvé que la foule

d'accords pratiqués en harmonie n'étoient que le renversement les uns des autres, qu'ils pourroient être réduits à un petit nombre d'accords fondamentaux, rangés dans un ordre direct, il a rendu un grand service aux musiciens en simplifiant extrêmement l'étude de la composition. Comme les loix de succession assignées à ces accords primitifs étoient les mêmes pour tous leurs renversements, sous quelque face qu'ils se présentassent, la mémoire s'est trouvée infiniment soulagée par cette réduction des trois quarts pour les accords dissonnans, & des deux tiers pour les consonnans. Le tableau de l'harmonie en est devenu beaucoup plus simple, & il l'auroit été davantage encore s'il n'avoit pas ajouté fort inutilement l'accord de sous-dominante au nombre des accords fondamentaux. (Voyez sous-dominante.)

Mais lorsqu'il a voulu prescrire à cette *basse fondamentale*, c'est-à-dire à cette série d'accords directs, une marche déterminée, il n'a produit qu'un systême insuffisant & fautif à beaucoup d'égards. C'est ce qu'il est facile de prouver en démontrant qu'il n'est point de progression qui ne soit possible à la *basse fondamentale*. Or, si elle les a toutes, il étoit donc au moins inutile de lui en assigner de particulieres. Examinons maintenant, pour prouver ce que nous avançons, les six regles établies par Rousseau, pour diriger la progression de la *basse fondamentale*.

La premiere est incontestable. Elle est même si évidente qu'il étoit assez inutile de l'exprimer; puisque toute basse est le fondement de l'harmonie, il n'y peut paroître aucune note déterminant une modulation, que cette modulation ne se trouve dans les parties supérieures.

La seconde n'a pas le même degré de vérité. « La *basse fondamentale*, dit Rousseau, doit être » tellement soumise aux loix de la modulation » qu'elle ne laisse jamais perdre l'idée d'un ton » qu'en prenant celle d'un autre; elle ne doit » jamais être errante, ni laisser oublier un mo» ment le ton où l'on est ».

Il n'y a dans une gamme que quelques notes caractéristiques qui puissent servir à déterminer le ton, & encore ne le font-elles pas d'une maniere si distincte que l'oreille n'y puisse être trompée. La note sensible, par exemple, en faisant desirer la tonique sur laquelle elle monte ordinairement, y produit un repos qui donne le sentiment de cette modulation. Mais qu'est-ce qu'une note sensible? C'est une note qui n'est séparée de la note supérieure que par un semi-ton majeur. Or chaque gamme majeure offre deux notes semblables, puisqu'il n'y a qu'un semi ton de la troisieme à la quatrieme, comme de la septieme à l'octave. Ainsi quand on monte la gamme d'*ut*, on donne aussi bien l'impression du ton de *fa* dans le passage de *mi* à *fa*, que celle du ton d'*ut* dans le passage de *si* à *ut*. Il est vrai qu'on distingue ces deux modulations l'une de l'autre par l'emploi qu'on fait dans la premiere de la fausse quinte *si-b* qui n'est point une note de la gamme d'*ut*. Mais s'il faut deux notes simultanées, c'est-à-dire un accord, pour déterminer une modulation, comment le pourra-t-on faire avec les notes isolées de la *basse fondamentale*?

N'est-il pas vrai que dans tout accord qui peut contenir une dissonnance, on n'est pas obligé d'exprimer cette dissonnance? ne peut-on pas même faire tout un morceau de musique avec les seuls accords consonnans? Par exemple la *basse fondamentale* suivante, dont toutes les notes porteroient l'accord parfait, ne seroit-elle pas réguliere?

ut, *sol*, *mi*, *la*, *fa*, *re*, *sol*, *ut*.

On ne dira pas certainement qu'on a parcouru autant de modulations qu'il y a de notes dans cette suite, car l'oreille n'auroit pu les supporter. Lorsqu'on a donné l'accord parfait à *mi*, on n'étoit sûrement pas dans le ton de *mi* mineur; on n'étoit pas plus dans le ton de *ré* quand on a donné à cette note l'accord parfait; la preuve, c'est qu'on n'auroit pu faire suivre aucune de ces deux notes de leur accord sensible. On n'est donc point sorti du ton d'*ut*. Mais on en pouvoit sortir. Les notes *sol*, *la*, *fa*, pouvoient être autant de modulations, si elles avoient été déterminées par une cadence. C'est donc la cadence seule qui détermine la modulation, & non une note isolée de la *basse fondamentale*, & lorsque cette *basse* porte des accords parfaits, chaque note peut être ou n'être pas l'objet d'une nouvelle modulation. Il n'est donc pas vrai de dire que la *basse fondamentale* ne doit pas laisser oublier un moment le ton où l'on est, puisque dans cette suite la modulation est vague, & qu'elle sera celle où il plaira au compositeur de s'arrêter.

On dira peut-être que la *basse* proposée ne doit point porter tous accords parfaits, que c'est une progression de septièmes, tantôt simples, tantôt toniques; qu'il n'appartient qu'à la premiere du ton de porter l'accord parfait, & que si les septièmes ne sont pas exprimées dans les parties supérieures, elles y sont sous-entendues. C'est ainsi en effet que l'on répond à presque toutes les difficultés que la pratique oppose au systême de la *basse fondamentale*; on suppose toujours des notes qui ne sont point exprimées dans les accords. Mais est-ce pour l'esprit ou pour les oreilles que la musique est faite? Et l'oreille peut-elle recevoir l'impression d'une note qui n'existe pas? Peut-elle supposer une dissonnance là où elle n'entend qu'un accord consonnant?

Béthisy, quoique l'un des soutiens du systême de la *basse fondamentale*, a senti cette vérité. Il reconnoît qu'une suite de notes qu'il appelle *censées-toniques* peuvent porter l'accord parfait sans donner l'impression particuliere d'aucun mode. Or, pendant cette suite de notes, la *basse fondamentale* laisse certainement oublier dans quel ton l'on est.

La

La troisieme règle ne nous paroît pas claire; mais cela vient de la manière dont elle est présentée par Rousseau. « La *basse-fondamentale*, dit-» il, est assujettie à la liaison des accords, & à » la préparation des dissonnances : préparation qui » n'est, *comme je le ferai voir*, qu'un des cas » de la liaison, & qui, par conséquent, *n'est ja-» mais nécessaire quand la liaison peut exister sans » elle.* » Ne faut-il pas entendre par-là que toutes les fois qu'un accord dissonnant formé liaison avec celui qui le précède, sa dissonnance n'a pas besoin d'être préparée ? Si c'est-là ce que Rousseau a voulu dire, il n'a pas dit une chose reconnue pour vraie, ou au moins il n'en a pas dit la véritable raison.

Les septièmes de dominantes simples, sont des accords durs, qui exigent une préparation. (Voyez *préparer*)

« Quand on veut préparer régulièrement une » dissonnance, il faut choisir pour arriver à son » accord une telle marche *de basse-fondamentale*, » que le *son qui forme la dissonnance*, soit le pro-» longement dans le tems fort d'une consonnance » frappée sur le tems foible dans l'accord pré-» cédent. »

Or, si vous faites suivre l'accord parfait, *ut mi sol*, de l'accord de septième simple, *mi sol si re*, il y aura liaison entre les deux accords, puisqu'ils auront de commun les deux sons *mi sol*; cependant la dissonnance *re* ne sera point préparée, puisqu'elle n'a point été entendue dans l'accord précédent; & dans la définition que Rousseau donne du mot *préparer*, on voit qu'il veut positivement que ce soit le *son qui forme la dissonnance*, qui soit commun entre les deux accords.

Il devoit donc ajouter qu'il y a deux manières de préparer la dissonnance, tirées de la raison même qui nécessite cette préparation. En effet, c'est parce que les deux sons dissonnans blesseroient trop l'oreille s'ils étoient frappés ensemble, qu'on a pensé à ne les faire entendre que l'un après l'autre. Ainsi voulant faire disparoître la dureté des deux sons conjoints, *re ut*, vous les faites précéder de l'accord parfait, *ut mi sol ut*, dont le dernier son *ut* se prolonge, tandis que la *basse* vient frapper le *re*, accompagné de sa tierce & de sa quinte *fa la*. Mais puisque vous n'avez d'autre but que d'éviter le choc de ces deux dissonnances, il est à-peu-près indifférent de faire entendre la première ou la seconde de ces notes dans l'accord présent. Ainsi à l'accord parfait *sol si re*, vous pouvez en prolongeant le *re*, faire succèder celui de septième *re fa la ut*; il y aura de même liaison, & la dissonnance sera suffisamment préparée, quoiqu'elle n'ait pas été exprimée dans l'accord précédent.

La quatrième règle prescrite à la *basse-fondamentale*, est de suivre après une dissonnance la progression nécessaire pour la sauver. L'examen de cette règle se trouvera ci-après, & plus particulièrement au mot *sauver*.

La cinquième règle est celle qui nous paroît la plus contestable, puisqu'elle prescrit de certains intervalles à la *basse-fondamentale*, qu'elle lui en interdit d'autres, & que nous prétendons prouver qu'elle peut les parcourir tous.

« Elle ne doit marcher, dit Rousseau, que par » intervalles consonnans; si ce n'est *seulement* dans » un acte de cadence rompue, ou *après* un accord » de septième diminuée, qu'elle monte diatoni-» quement. *Toute autre marche de la* BASSE-» FONDAMENTALE *est mauvaise.* »

Il nous seroit aisé de trouver, dans les partitions des meilleurs auteurs, des preuves contraires à cette assertion; mais il est plus concluant de les prendre dans les auteurs mêmes qui ont traité de la *basse-fondamentale*.

Les intervalles consonnans sont, d'après ce systême, la tierce ou la sixte majeure & mineure, & la quarte ou la quinte juste en montant ou en descendant. Les intervalles dissonnans seront donc le triton ou la fausse quinte, la seconde ou la septième en montant & en descendant. Or, on trouve dans M. Rameau lui-même, (page 2?6 du traité de l'harmonie,) cette progression :

La, *fa*, *sol*, ut, *fa*, *si*, mi, la, re, sol, ut, *fa*, *si*, mi la.

Dans laquelle on voit que la *basse-fondamentale* après le *fa* portant accord parfait, monte de *seconde* sur le *sol*. Cette même basse parcourt ensuite deux fois l'intervalle de triton ou de fausse quinte *fa*, *si*.

Dans les élémens de musique de M. d'Alembert, page 135, ex. 18e; sous les notes de la gamme on trouve cette basse

ut sol ut fa *ut re* sol ut,

Où l'ut & le re font un intervalle de seconde, quoique ce ne soit pas le cas de la cadence rompue.

Dans le même ouvrage, chap. 14, page 203, on voit une progression bien plus extraordinaire, sous un passage chromatique, ex. 90.

la *re sol* ♯ *ut fa* ♯ si mi la.

Cet exemple contient deux tritons *re sol* ♯ & *ut fa* ♯, & une quinte superflue *sol* ♯ *ut*. M. d'Alembert s'en tire en disant que ce sont des licences; mais le cas des licences dans ce systême est aussi fréquent que celui des règles générales.

Il en faut donc conclure que la *basse-fondamentale* peut marcher par quartes ou par quintes justes ou fausses indifféremment, & qu'après une tonique elle monte volontiers de seconde pour aller sur une dominante, quoique ce ne soit pas le cas de cadence rompue. Reste à descendre diatoniquement pour faire tous les intervalles possibles.

Rousseau spécifie bien le cas où la *basse-fondamentale* monte diatoniquement après une septième diminuée ; mais il ne dit pas que cette basse en quittant une tonique, descend très-bien d'un semi-ton pour porter cette espèce de septième. Ce cas cependant est fort ordinaire. Il est expliqué dans l'*exposition de la théorie & de la pratique de la musique, par Bethisy*, page 96, ex. 27, où la *basse-fondamentale* fait ce mouvement.

la sol ♯ la.

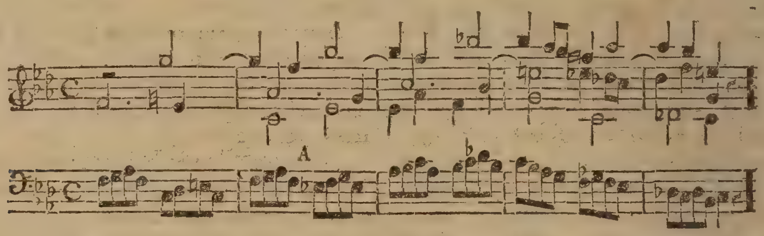
On sait de plus qu'à l'imitation de cette septième diminuée, réservée au mode mineur, on pratique aussi dans le mode majeur une septième sur la note sensible, à laquelle on va de la tonique, & qui retourne de même à la tonique; ainsi la *basse-fondamentale* y suit cette marche :

Ut si ut.

Ce qui fait bien deux secondes de suite, par conséquent des intervalles dissonnans. Il est vrai que les élèves de Rameau condamnent cet accord ; mais il ne l'est pas moins que tous les compositeurs le pratiquent, & qu'il fait très-bien à l'oreille. Il faut bien finir par l'admettre, ne fût-ce qu'à titre de licence. Ils en ont déjà tant d'autres ! mais voici bien plus : c'est une *basse-fondamentale* qui descend de six degrés diatoniques portant accord parfait. Nous trouvons cet exemple dans le 81ᵉ du livre de Bethisy déjà cité. L'explication en est à la page 163. Les partisans du systême diront tout ce qu'ils voudront ; mais cette suite de sixtes et tierces si souvent employée par les bons auteurs, ne peut être que le renversement d'accords parfaits, & par conséquent ne peut s'expliquer que par une progression diatonique de la *basse-fondamentale*. Il seroit trop extravagant de supposer à cette marche des dissonnances qui n'y sont pas, pour le seul amour du systême. L'oreille, nous le répétons, ne peut *sous-entendre* des sons qu'elle n'*entend* point du tout.

A ces preuves, tirées des partisans de la *basse-fondamentale*, veut-on en joindre d'autres puisées dans de bonnes partitions ? Analysons les premieres mesures du *stabat* de Pergolese, dont la pureté harmonique est reconnue par tous les compositeurs.

Le ton est *fa* mineur. Voici le passage. Nous transportons le second violon à l'octave au-dessous pour plus de clarté. L'effet en pourroit être changé, mais l'harmonie est la même.



Le premier grouppe de la basse marque l'accord parfait qui détermine le ton & le mode. Sa B. F. est *fa*.

Le second frappe l'accord sensible ; & quoiqu'on y trouve une quarte ou onzième, nous ne devons pas nous y arrêter, puisque ce n'est qu'un prolongement du *fa* de l'accord précédent. Le fond de l'harmonie n'en est pas moins ut mi ♮ sol, & la B.F. *ut*, dominante tonique. Il est inutile ici de dire pourquoi l'auteur n'a pas fait entendre la septième *si b* dans cet accord.

Le troisième grouppe, qui commence la seconde mesure, est encore l'accord parfait de la tonique ; ce qui a produit une cadence parfaite. (Voyez *Cadence.*) *La basse-fondamentale* est de même un *fa*.

Nous disons que c'est un accord parfait, malgré le *sol* du premier violon qui n'est qu'un prolongement de l'accord précédent, & qui ne retarde que pour le premier tems cet accord.

Mais que sera-ce ensuite que ce *mi* devenu bémol au troisième grouppe, & qui porte seulement *sol si b* ? Nous le désignons par un A. N'est-ce pas un accord parfait ? & si on ne peut lui contester ce caractère, y a-t-il quelque note de liaison entre *fa la b ut*, & *mi b sol si b* ? La basse peut-elle être autre que la basse continue ? Et ne voilà-t-il pas une *basse-fondamentale* qui descend d'un degré diatonique, intervalle dissonnant ? Ne voilà-t-il pas deux accords parfaits de suite sans aucune note de liaison ? Quand on voudroit ajouter un *ré bémol* à cet accord, pour le rendre dominante tonique du *la bémol* qui suit, & avec lequel il feroit cadence parfaite, il n'y auroit pas plus de liaison, & la *basse fondamentale* n'en descendroit pas moins d'un degré diatonique.

Dira-t-on que la *basse fondamentale* de cet accord n'est point un *mi b* ; que c'est un *ut* ; que cette basse est descendue de quarte, portant accord de septième *ut mi sol si b*, pour descendre ensuite de tierce sur le *la b* ? Mais si cela étoit, le *si b* faisant septième, paroîtroit sans être préparé. D'ailleurs il n'y a point d'*ut* dans cet accord; Pergolèse auroit été probablement fort étonné si on lui avoit proposé d'y en mettre un. S'il

avoit voulu qu'il y fût, au lieu de doubler le *mi b* comme il l'a fait dans la viole, il auroit conservé cet *ut* de l'accord précédent qui lui auroit encore fait liaison dans l'accord suivant. Mais il n'a eu garde. Si donc l'*ut* n'est pas & ne sauroit être entendu dans cet accord, n'est-ce pas confondre étrangement toutes les idées que de regarder comme un accord de septième celui qui ne contient aucune note à la septième d'une autre ?

On voudra résoudre encore ce problême, en disant que le grouppe de *fa* qui commence la mesure, ne porte point l'accord parfait sur le second tems; mais l'accord de sixte quinte, *la b ut mi b fa*, qui rend cette note sous-dominante du mode de *mi b* qui paroît ici. Mais si c'étoit l'accord de sous-dominante, le *mi b* seroit exprimé. L'auteur l'auroit d'autant moins oublié qu'il feroit liaison entre les deux accords, & il l'auroit mis à la viole. Si c'étoit l'accord de sous-dominante, le *fa* en seroit la dissonnance majeure, & par conséquent seroit obligé suivant les règles de la *basse-fondamentale*, de monter sur le *sol*. Or ce *fa*, qui paroît dans la basse, descend sur le *mi b*, & celui du premier violon monte de quarte sur le *si b*, ce qui ne peut jamais être une manière de sauver une dissonnance.

Rousseau & les partisans de la *basse-fondamentale*, disent que cette basse ne sert qu'à justifier l'harmonie, qu'elle ne sauroit être exécutée, & que *souvent elle feroit un mauvais effet*; cela vient de ce que pour faire plier tout à ce systême on fait de *fausses basses*, & qu'on y emploie des notes qui ne sont pas dans l'harmonie. Sans cela comment concevoir qu'une note qui doit réellement faire partie d'un accord, pût faire un mauvais effet si elle y étoit entendue ?

Résumons. La *basse-fondamentale* marche par tous les degrés consonnans. Elle marche aussi par degrés dissonnans, savoir de seconde, de triton, de fausse quinte, de quinte superflue & de septième, de l'aveu même des partisans de ce systême. La liaison qui sert à rendre l'harmonie plus douce, n'est pas essentiellement nécessaire, puisqu'elle ne se trouve pas avant ni après une septième diminuée, avant ni après la septième pratiquée en majeur sur la note sensible, ni toutes les fois que la basse descend diatoniquement après un accord parfait; donc toute espece de progression est permise à la *basse-fondamentale*; donc le systême qui lui en prescrit une bornée, est faux & ne sert qu'à restreindre les procédés de l'art.

Ainsi la seule loi que l'on puisse prescrire à la *basse-fondamentale*, est que toutes les dissonnances qui ont besoin de préparation, puissent être préparées. Il faut aussi qu'elles puissent être sauvées; mais les moyens en sont plus multipliés qu'autrefois. Or, toute méthode enseigne les mêmes règles; il n'y a pas besoin pour cela de *basse-fondamentale*.

Tout ce que nous venons de dire nous dispense d'un plus long examen de l'article de Rousseau; quoiqu'il avance que tout morceau dont la *basse-fondamentale* ne seroit pas conforme aux loix qu'il a prescrites d'après Rameau, ne seroit pas bon, il ne seroit pas difficile d'en citer plusieurs reconnus excellens, où presque toutes ces prétendues règles sont blessées.

L'article ajouté à celui de Rousseau, dans l'ancienne encyclopédie, contient aussi quelques règles, mais encore plus insuffisantes. Voici celle que l'on y donne pour la *basse-continue*.

Regles de la basse continue. La *basse continue* n'est qu'une *basse fondamentale*, renversée pour être plus chantante. Ainsi dès que la *basse fondamentale* est faite, on trouvera une *basse continue* par le renversement des accords. Voyez *accord*. Par exemple, cette *basse fondamentale* monotone *ut sol ut sol ut sol ut*, peut donner cette *basse continue* plus chantante *ut si ut re mi fa mi*. La *basse continue* n'est obligée de se conformer à la *basse fondamentale*, que lorsqu'elle approche des cadences, ou qu'elle s'y termine. La *basse continue* admet aussi les accords par supposition. Voyez *accord* & *supposition*. Toute note qui porte dans la *basse continue* l'accord de fausse quinte, doit monter ensuite diatoniquement; toute note qui porte l'accord de triton, doit descendre diatoniquement. Voyez *fausse-quinte* & *triton*. On trouvera les raisons de toutes ces règles à leurs différens articles.

Nous n'y remarquerons que cette règle qui oblige la note portant *fausse quinte*, de monter diatoniquement, & la note portant *triton*, de descendre aussi diatoniquement. Cela est vrai en général, mais il y a un grand nombre d'exceptions à cette regle. On les verra aux mots FAUSSE QUINTE & TRITON. (*M. Framery.*)

BASSE FONDAMENTALE. Rameau sentoit bien le mérite de cette basse, lorsqu'il l'annonça comme *l'unique boussole de l'oreille*, comme *le guide invisible du musicien, qui l'a toujours conduit dans ses productions, sans qu'il s'en soit apperçu*. (Générat. harmon. Préface.) Cela est absolument vrai; mais il s'en faut beaucoup que cela soit démontré. Aveuglés par un préjugé d'artistes, ni Rameau, ni Tartini, n'osèrent penser qu'il y eût dans la nature d'autre gamme que celle qu'ils avoient apprise dès leur enfance; ni d'autres règles que celles qu'ils avoient pratiquées toute leur vie avec tant de succès. Delà il arriva qu'au lieu de faire sortir immédiatement de la résonnance du corps sonore le véritable systême harmonique, ils se contentèrent de la faire servir à l'explication de quelques phénomènes du systême moderne. Encore leur tentative fût-elle si mal-adroite, que vingt-ans après l'exposition de leur découverte, M. Daniel Bernouilli nioit encore que la résonnance du corps sonore fût propre à asseoir une théorie musicale.

Pour avancer sans témérité une proposition

aussi hardie, il eût fallu s'assurer que ces deux célèbres harmonistes avoient déduit leur système des conséquences primitives & immédiates de la résonnance du corps sonore : or, c'est ce que M. Bernouilli n'avoit pas fait. On verra dans les différens rapports sous lesquels je vais considérer dans cet article la *basse fondamentale*, que Rameau & Tartini n'ont connu ni la nature, ni le produit, ni les mouvemens des sons fondamentaux ; ni la loi des préparations, salvations, syncopes, &c ; ni le principe de la mesure, ni celui des repos de la phrase harmonique ; ni le caractère du mode en général, ni la distinction des différens modes, ni l'origine des accords, ni la formation des parties ; ni la différence de la *basse* continue à la *basse fondamentale* ; & qu'ils ont substitué sans raison des rapports abstraits aux expériences sans nombre que leur offroit la résonnance du corps sonore.

I. *Basse-fondamentale. Sons harmoniques ou élémentaires de la basse fondamentale.* Tout corps sonore fait entendre, outre le son principal, c'est-à-dire le plus grave, une multitude d'autres sons dont les plus graves sont les plus intenses.

Première expérience. Tirez d'une corde quelconque d'un violon ou d'un violoncelle un son moëlleux : ce sera le son principal. En rapprochant successivement l'archet du chevalet, & raclant toujours plus légérement, on obtient successivement l'octave du premier son, puis sa douzième, sa double octave, sa dix-septième majeure, sa dix-neuvième, une petite tierce au-dessus de cette dix-neuvième, & enfin sa triple octave. C'est-à-peu-près tout ce que l'art peut tirer de cette expérience. Or, de tous ces sons le générateur est le plus sensible, puis l'octave, puis la douzième, la dix-septième, &c.

Deuxième expérience. (*La campana.*) Otez la chanterelle d'un violon, & mettez-y un *a-mi-la*. Si du premier *a-mi-la*, c'est à dire, de celui qui tient la place de la chanterelle, vous tirez à vuide un son moëlleux, en frappant sur le second avec l'index, très-légérement, mais à coups redoublés & précipités, à-peu-près à l'endroit du *si* ; chaque coup d'index fera rendre au second *a mi-la* l'unisson du son tiré du premier avec l'archet.... Remettez la chanterelle, & faites résonner avec l'archet l'octave de *l'a-mi-la* : en touchant comme ci-dessus *l'a-mi-la* avec l'index à l'endroit du *si*, chaque coup d'index fera résonner l'octave de *l'a-mi-la* ; & non pas son unisson, comme ci-dessus.... Raclez la chanterelle à vuide, & touchez toujours *l'a-mi-la* comme ci-devant ; & *l'a-mi-la* rendra sa douzième.... A la chanterelle substituez le quart de *l'a-mi-la*, & raclez à vuide ; *l'a-mi-la* rendra sa double octave... Avec un peu d'attention on pourroit sans doute pousser cette expérience plus loin : mais je m'en suis tenu là. De cette expérience il résulte qu'une corde raclée a fait résonner son unisson, son octave, sa douzième & sa double octave ; mais l'unisson d'une manière plus sensible que l'octave ; celle-ci plus sensiblement que la douzième, &c.

Troisième expérience. Accordez une guitare à huit cordes de la maniere suivante. La seconde corde à l'octave du bourdon ; la troisieme à sa douzième ; la quatrième à sa double octave ; la cinquième à sa dix-septième majeure, la sixième à sa dix-neuvième ; la septième à l'unisson de la septième partie du bourdon, & la huitième à sa double octave. C'est-à-dire, qu'en supposant que le bourdon sonne *ut*, vous aurez cette suite de sons à vuide *ut*, *ut*, *sol*, *ut*, *mi*, *sol*, *la*, *ut*. Nota, que le *la* de cette série est mitoyen entre le *la* & le *si b.* (vid. infrà.) Pincez le bourdon, toutes les autres frémiront ; (& par conséquent résonneront) mais quand même vous placeriez successivement chacune de ces cordes à égale distance du bourdon, les plus aiguës frémiront toujours moins sensiblement que les plus graves. Or, la résonnance est proportionnelle au frémissement ; dans cette expérience, comme dans les précédentes, les harmoniques les plus graves sont donc les plus intenses.

Quatrième expérience (*de Tartini.*) Choisissez dans l'orgue un jeu bien sonore & bien accordé : faites sonner en même-temps deux *ut* à l'octave ; vous n'entendrez, au moins vous ne distinguerez aucun son différent de ces deux premiers..... Faites sonner ensuite l'*ut* aigu & sa quinte. Ces deux sons en produiront un troisième, *ut* à la douzième au grave de cette quinte..... Faites sonner en même-temps les deux sons de la quarte *sol ut*. Ils produiront le même *ut* à la douzième du *sol* ; à la double octave de l'*ut*.... Faites sonner la tierce majeure *ut mi*, vous entendrez encore un *ut* à la double octave de l'*ut*, & à la dix-septième majeure du *mi*.... En général, faites entendre deux sons consécutifs de cette série, *ut*, *ut*, *sol*, *ut*, *mi*, *sol* ; & vous entendrez toujours raisonner le premier *ut*. Mais il faut observer que les sons les plus aigus de cette série, le reproduisent d'une maniere moins sensible que les sons graves.

Ut, *ut*, *sol*, *ut*, *mi*, *sol*, &c. C'est-à-dire octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, &c., tel est l'ordre des intervalles que forment entr'eux les harmoniques du corps sonore, en procédant du grave l'aigu. D'où il suit que les harmoniques les plus graves sont les plus intenses, & forment entr'eux les intervalles les plus considérables. Ces trois caractères sont réciproques ; c'est-à-dire que l'un des trois étant donné, les deux autres s'ensuivent nécessairement. Il en est de même du suivant.

Quatrième caractère. Les harmoniques les plus graves sont entr'eux dans les rapports les plus simples.

Cinquième expérience. Divisez un monocorde par des chevalets mobiles, sans augmenter sa tension, en deux, puis en trois, puis en quatre, cinq,

ſix, &c., parties égales; les moitiés ſonneront l'octave du ſon donné par la corde totale; les tiers ſa douzieme, c'eſt-à-dire, la quinte de cette octave: les quarts, ſa double octave, c'eſt-à-dire, la quarte de cette quinte; les cinquiemes, ſa dix-ſeptieme majeure; c'eſt-à-dire, la tierce majeure de cette quarte, &c.; c'eſt-à-dire qu'en repréſentant la ſuite des harmoniques par les longueurs des cordes qui les produiſent, on aura les rapports ſuivans.

1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$		$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{16}$
ut,	ut,	ſol,	ut,	mi,	ſol,	ɛɪ,	ut,	re,	mi,	...	ii,	ut, &c.
	octave.	quinte.	quarte.	tierce majeure.	tierce mineure.	3e tierce.	4e tierce.	ton majeur.	ton mineur.			demi-ton majeur.

Or, les vibrations qui ſont la cauſe occaſionnelle du charme ou du déſagrément des ſons, croiſſent en raiſon inverſe des cordes vibrantes. C'eſt-à-dire qu'une corde double d'une autre corde, fait dans un tems donné deux fois moins de vibrations que cette derniere; qu'une corde triple d'une autre, fait trois fois moins de vibrations qu'elle dans le même tems, &c. En repréſentant les ſons des cordes ci-deſſus par les vibrations qu'elles font dans un même tems; on aura donc cette progreſſion arithmétique, plus ſimple que la premiere, puiſque chaque terme y eſt repréſenté par un nombre entier.

1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10	...	15,	16.
ut,	ut,	ſol,	ut,	mi,	ſol,	ɛɪ,	ut,	re,	mi,	...	ſi,	ut, &c.
	octave.	quinte.	quarte.	tierce majeure.	tierce mineure.	3e tierce.	4e tierce.	ton majeur.	ton mineur.			demi-ton majeur.

Il n'eſt pas facile de démontrer *à priori* que tous ces harmoniques ont une réſonnance ſimultanée, car juſqu'à préſent l'expérience nous les a fait entendre ſucceſſivement. Mais les expériences ſuivantes ne laiſſeront aucun doute que le ſon principal d'un corps ſonore quelconque ne ſoit accompagné de tous ſes harmoniques.

Sixieme expérience. Tout étant diſpoſé comme dans la troiſieme expérience, faites ſonner à la fois les huit cordes de la guitare, & vous croirez n'entendre qu'un ſeul ſon: ſavoir, le plus grave.

Septieme expérience. Baiſſez une touche quelconque de l'un des cornets d'orgue: vous croirez également n'entendre qu'un ſon ſimple. Cependant chaque touche fait parler cinq tuyaux dans cet ordre *ut ut ſol ut mi*; octave, quinte, quarte & tierce majeure. Renverſez cet ordre, ou altérez-le par l'intercalation d'un ſon quelconque; par ex. touchez ſur un jeu ſimple, tel que le preſtant, cinq notes à la fois, mais diſpoſées de toute autre maniere; comme *ut mi ut ſol ut*; c'eſt-à-dire tierce majeure, ſixte mineure, quinte & quarte en allant du grave à l'aigu; ou bien *ut re ſol ut mi*; c'eſt-à-dire neuvieme, quarte, quarte, tierce majeure, &c., & vous diſtinguerez dans chaque grouppe pluſieurs ſons.

Huitieme expérience. Le monocorde étant diviſé, comme dans la cinquieme expérience en 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, & 16 parties; accordez ſeize cordes de pſaltérion ou de clavecin, ſuivant ces diviſions; c'eſt-à-dire la premiere corde à l'uniſſon du monocorde entier; la ſeconde à l'uniſſon de la moitié; la troiſieme à l'uniſſon du tiers; la quatrieme à l'uniſſon du quart, &c. Faites ſonner à la fois les ſeize cordes; & vous croirez n'entendre que le ſon de la corde la plus grave.

Neuvieme expérience. Faites ſonner à la fois toutes les cordes impaires de la huitieme expérience; c'eſt-à dire les cordes 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15; vous entendrez un ſon, ou plutôt un grouppe de ſons qui, ſans être diſſonnans, laiſſe cependant quelque choſe à deſirer; une eſpece d'accord dans lequel vous croirez diſtinguer tous les ſons, ſans cependant qu'aucun d'eux offre rien de déſagréable ni de diſſonnant; en un mot vous entendrez l'accord le plus conſonnant après l'accord parfait; mais un accord triſte & réellement ſuſpenſif; c'eſt-à-dire qui annonce un repos, mais qui ne le donne point. Or ce repos, vous l'éprouverez, ſi à cet accord vous faites ſuccéder celui des cordes paires de la huitieme expérience; c'eſt-à dire celui des cordes 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16; lequel eſt l'octave de l'accord, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, de la troiſieme expérience..... Retranchez quelque ſon de l'un ou l'autre de ces accords, c'eſt-à-dire de l'accord compoſé de ſons pairs, ou de celui compoſé de ſons impairs; ils en ſeront moins conſonnans..... Intercalez quelque ſon dans l'un ou dans l'autre; & ils deviendront diſſonnans: c'eſt-à dire que vous diſtinguerez parmi tous les autres ſons de l'accord, le ſon intercalé..... Pouſſez auſſi loin qu'il vous plaira la ſérie 1, 2, 3, 4, en continuant de diviſer votre monocorde en 17, 18, 19, &c., parties égales, & d'accorder des cordes à l'uniſſon de chacune de ces diviſions; vous obtiendrez toujours le même réſultat, c'eſt-à-dire que l'accord compoſé des ſons 1, 2, 3, 4, &c., ſera parfaitement conſonnant, & que vous croirez n'entendre que le ſon 1; mais beaucoup plus ſonore que lorſqu'il n'eſt point accompagné de ſes harmoniques.. *Item*, prenez dans la même ſérie ainſi augmentée, tous les ſons impairs, & vous entendrez le même accord ſuſpen-

sif dont j'ai parlé plus haut ; lequel se reposera comme ci-dessus sur l'accord des sons pairs composé d'un même nombre de termes.

Nota. J'ai dit ci-dessus, 1°, que l'accord composé des sons pairs, 2, 4, 6, 8 & 10, &c., est le même accord que celui composé des sons 1, 2, 3, 4, 5, &c.; qui en est l'octave grave; car on a vu dans la seconde table de la cinquième expérience, qu'un son à l'octave aiguë d'un autre son, fait dans le même tems deux fois plus de vibrations que lui. Car le deuxième *ut* de cette table, fait deux vibrations pendant que le premier n'en fait qu'une. Le deuxième *sol* fait six vibrations, pendant que le premier n'en fait que trois. Le deuxième *mi* fait dix vibrations, pendant que le premier n'en fait que cinq, &c. Donc des sons qui font dans un tems donné, 2, 4, 6, 8, 10, &c. vibrations, sont à l'octave aiguë des sons qui dans le même tems n'en font que 1, 2, 3, 4, 5, &c. L'accord, 2, 4, 6, 8, 10, &c., est donc l'octave de l'accord 1, 2, 3, 4, 5, &c. De même un accord dont chaque son feroit trois fois plus de vibrations que les sons correspondans de l'accord 1, 2, 3, 4, 5, &c., seroit aussi un accord parfait à la douzième du premier. Car dans la table déjà citée, on a vu que la douzième fait trois fois plus de vibrations que le générateur; que le *sol* douzième d'*ut*, fait trois vibrations pendant que l'*ut* n'en fait qu'une. L'accord 3, 6, 12, 15, &c., est donc le même que l'accord 1, 2, 3, 4, 5, &c., & que l'accord 2, 4, 6, 8, 10, &c. Mais à la douzieme du premier, & à la quinte du second. C'est-à-dire que ces trois accords sont également composés d'octave, quinte, quarte, tierce majeure, &c.

En général les séries suivantes forment des accords parfaits:

Génér.	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, &c.							
Octav.	2	4	6	8	10	12	14	16
Quint.	3	6	9	12	15			
Quart.	4	8	12	16				
T.-maj.	5	10	15					
T.-min.	6	12						

Voyez la table des harmoniques de la *basse fondamentale*; où tous les rapports des sons se trouvent dans la colonne A,A. La colonne I,I, représente le générateur *ut*, avec les soixante-trois premiers harmoniques. La colonne II,II, représente l'octave du générateur *ut*, avec les trente-un premiers harmoniques, dont le dernier marqué soixante-quatre est à l'unisson du dernier, c'est-à-dire du plus aigu, de la première colonne. La colonne III,III, représente le *sol*, douzième du générateur *ut*, & quinte de son octave, avec ses vingt premiers harmoniques. En général le son le plus grave de chaque colonne est un son *fondamental* au-dessus duquel sont représentés ses harmoniques les plus graves.

Or, la suite de ces sons *fondamentaux*, est ce que j'appelle Basse fondamentale. C'est la première idée qu'en avoient eue Rameau & Tartini. L'expérience leur avoit appris que les harmoniques du corps sonore étant représentés par les longueurs des cordes vibrantes, forment une progression décroissante, $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}, \frac{1}{8}, \frac{1}{9}, \frac{1}{10}$, &c., que les Grecs nommerent harmoniques; parce qu'avant Pythagore les Grecs ne connurent pas, ou du moins ne firent nul usage de la théorie des vibrations. (Voyez Quaternaire.) Mais Tartini & Rameau furent moins sages que les Grecs; car quoique ceux-ci n'eussent pour se conduire que leur progression *harmonique*, sans être, comme ces deux harmonistes modernes, aidés, éclairés par l'expérience, ils sentirent néanmoins la nécessité de tirer de cette progression tous les sons de leur diagramme ou échelle harmonique. Ils découvrirent, par l'inspection seule de cette progression, que le ton majeur se divise en deux demi-tons inégaux, dont le plus grand est dans le rapport de seize à dix-sept; & le moindre dans le rapport de dix-sept à dix-huit. *Item*, que le demi-ton majeur se divise en deux quarts de tons; le premier, c'est-à-dire le plus grave, le majeur, dans le rapport de trente-deux à trente-trois; le second dans le rapport de trente-trois à trente-quatre. (Vide Aristid. Quintil. p. 114.) Voyez aussi dans la colonne I,I de la table des harmoniques, l'*ut* ♯ & l'*ut* quart de dieze; & vous trouverez le premier sur le dix-septième degré, c'est à dire entre les nombres seize & dix-huit; & le second sur le trente troisième degré, c'est-à-dire entre les nombres trente-deux & trente-quatre.

Nota. 2°. Le *la* de la gamme des modernes n'est point à l'unisson du *la* qui se trouve sur le septième degré de la première colonne de la table des harmoniques. Car le *la* des modernes est tantôt quinte du *re*, tantôt tierce mineure au dessous d'*ut*. Or le *re* fait neuf vibrations pendant que le générateur en fait une; donc sa douzième en doit faire, comme on a vu ci-dessus, trois fois neuf. Le *la* sous ce rapport est donc égal à vingt-sept, & non pas à vingt-huit, qui est la double octave du premier *la* harmonique, égal à sept. De même le rapport de la tierce mineure est de cinq à six: on aura donc cette proportion; cinq est à six, comme le *la* moderne le plus voisin du *la* égal à sept, est au quatrième *ut* égal à huit. Ou $5 : 6 ::$ *la* est à 8; donc *la* égale $\frac{40}{6} = \frac{20}{3}$, or, le *la* harmonique $= 7 = \frac{21}{3}$. Donc sous aucun rapport le *la* harmonique n'est égal au *la* de la gamme moderne. C'est pour cette raison que j'ai

renversé les deux lettres du *la* harmonique dans la table des harmoniques de la *basse fondamentale*, afin qu'on ne les confondît point. J'appelle harmonique le *la* qui fait sept vibrations, pendant que le générateur en fait une ; parce que :

Dixième expérience. En répétant la quatrième expérience, faites sonner en même-tems le *sol*=6, & le *la*=7 ; ils reproduiront le générateur *ut*=1.

Item. Faites sonner le *la*=7, & l'*ut*=8 ; ils reproduiront encore l'*ut*=1... Mais substituez à ce *la* celui de la gamme des modernes, sixte majeure d'*ut* ; les deux sons simultanés reproduiront un *fa* & non pas un *ut*... à ce dernier *la* substituez le *la* quinte du *re* ; les sons *sol*, *la*, 24, 27, reproduiront *sol*=3 ; & les sons, *la*, *ut*, 27, 32, reproduiront *ut*=1. Donc ce dernier *la*, n'est harmonique du générateur *ut*, 1, que lorsqu'il se trouve sur le vingt-septième degré, c'est-à-dire sixte de la quatrième octave du générateur-*ut*.

Onzième expérience. Substituez au *la* de la troisième ou de la sixième expérience, l'un des *la* de la gamme moderne, & faites sonner les huit cordes à la fois ; tout sera consonnant comme dans les expériences troisième & sixième, à l'exception du *la* intercalé qui sera dissonnant.

Le *la* moderne ne peut donc entrer dans l'accord parfait ; & il entre dans la gamme des modernes : la progression des harmoniques doit donc s'arrêter au sixième terme inclusivement : telle est la conclusion que Tartini & Rameau se crurent bien fondés à tirer de ces deux observations. Pour trouver l'origine de ce *la*, & du *fa* quarte d'*ut*, lequel n'est pas plus harmonique que le *la*, (voyez *basse continue*) il fallut inventer des faits, imaginer des progressions, faire de nouvelles règles ; enfin faire violence à la saine physique, à la théorie & à la pratique de la musique.

Mais l'art de la musique ne peut pas être en contradiction avec la science ; & puisque la musique est un langage universellement entendu, & un art généralement agréable, il doit avoir ses fondemens dans la nature ; il est donc possible de les découvrir à l'aide de l'expérience. Or, l'expérience est claire, les faits sont évidens. Le caractère de tout accord ; c'est-à-dire de tout grouppe consonnant, est d'être progressif, & illimité dans le nombre de ses termes.

Je dis 1° *progressif*, & par-là j'entends parler de la progression harmonique, si l'on représente les rapports des sons par les longueurs des cordes ; & de la progression arithmétique, si on les représente par les vibrations. J'employerai désormais cette dernière qui est plus facile, tous les termes étant des nombres entiers.

Je dis, 2° qu'il n'y a que deux progressions à employer pour la forme des accords. La progression 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c., & la progression 1, 3, 5, 7, 9, &c. La premiere pour les accords parfaits : la seconde pour les accords qui les précedent & les appellent. Les autres progressions arithmétiques dont la différence excede 2, & dont le premier terme est 1, pourroient être employées avec réserve ; mais elles sont très-désagréables, comme il est facile de s'en convaincre par l'expérience, en faisant entendre

à la fois les sons 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, &c., dont la différence est 3 ;

u ceux-ci . . . 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, &c., dont la différence est 4 ; car l'accord de ces deux progressions n'est pas supportable.

Cinquième caractere réciproque aux quatre premiers. Les sons qui sont entr'eux dans les rapports les plus simples, forment entr'eux les consonnances les plus agréables.

Douzième expérience. Exécutez un morceau de musique quelconque, sur les jeux suivans de l'orgue, deux à deux.

1°. Sur le *prestant* & la *doublette* qui sonnent *l'octave.*

2°. Sur le *prestant* & le *petit nasard* qui sonnent la *quinte.*

3°. Sur le *gros nasard* & le *prestant* qui sonnent la *quarte.*

4°. Sur le *prestant* & la *petite tierce* qui sonnent la *tierce mineure.*

5°. Enfin sur la *petite tierce* & le *petit nasard* qui sonnent la *tierce-majeure.*

De toutes ces combinaisons, la première seule vous paroîtra agréable, les suivantes vous déplairont d'autant plus que l'intervalle, que forment entr'eux les deux jeux touchés ensemble, devient plus petit.

Nota. Les musiciens non philosophes, qui pourroient confondre la consonnance absolue d'un intervalle avec son agrément local, ne conviendront peut-être pas du mérite de cette preuve ; mais la suivante ne me paroît pas laisser le moindre doute sur cet objet.

Puisqu'un son est inséparable de ses harmoniques, qu'il en est toujours accompagné, peut-être même composé, comme le blanc est composé des couleurs du prisme ou de l'arc-en-ciel ; on peut donc sans inconvénient regarder les harmoniques comme les *élémens* du son. Tout Son peut donc être regardé comme fondamental, relativement à ses harmoniques. Or, les intervalles les plus consonnans doivent être formés par les sons qui ont le plus grand nombre d'élémens communs. L'octave doit donc être l'intervalle le plus consonnant, puis la douzième, puis la quinzième ou double octave, puis la dix-septième majeure, la dix-neuvième, &c.

Car, que l'on compare entr'elles les colonnes de la table des harmoniques, on verra du premier coup-d'œil, que la première & la deuxième dont les sons fondamentaux sont à l'octave, ont la moitié de leurs harmoniques communs ; puisque de deux en deux les harmoniques de la première sont à l'unisson de ceux de la seconde... que la première & la troisième, dont les sons

fondamentaux sont à la douzième, ont le tiers de leurs harmoniques communs ; puisque de trois en trois les harmoniques de la première sont à l'unisson de ceux de la troisième.... Que la première & la quatrième, dont les sons fondamentaux sont à la double octave, n'ont que le quart de leurs harmoniques communs ; puisque, &c., que la première & la cinquième n'en ont que le cinquième, &c.

L'octave, dont le rapport est de 1 à 2, est donc plus consonnante que la douzième, dont le rapport est de 1 à 3. La douzième plus consonnante que la double octave, dont le rapport est de 1 à 4. Cette dernière plus consonnante que la dix-septième majeure, dont le rapport est de 1 à 5, &c.

On peut appliquer le même raisonnement aux intervalles formés par deux sons fondamentaux, immédiatement consécutifs. Car dans l'octave, dont le rapport est de 1 à 2, tous les harmoniques du son fondamental aigu, *ut* II, trouvent leur unisson dans la colonne du son fondamental grave, *ut* I... Dans la quinte, dont le rapport est de 2 à 3, la moitié des harmoniques du son fondamental aigu *sol* III, trouve ses unissons dans les harmoniques du son fondamental grave *ut* II... Dans la quarte, dont le rapport est de 3 à 4, le tiers seulement des harmoniques du son aigu *ut* IV, trouve ses unissons dans la colonne III,III.... Dans la tierce majeure, dont le rapport est de 4 à 5, le quart, &c.

Il est donc incontestable que les intervalles exprimés par les rapports les plus simples sont les plus consonnans.

M. Esteve a cru que la sixte majeure dérogeoit à cette loi, & qu'elle avoit le même degré de consonnance que la quarte. (Voyez l'art. *consonnance* de Rousseau.) Mais l'erreur de ce savant vient, 1° de ce qu'il n'a pas comparé, comme je l'ai fait, tous les harmoniques des deux sons fondamentaux de chaque intervalle, mais seulement les deux ou trois plus graves ; ce qui n'est pas suffisant pour découvrir les degrés de leur consonnance. 2°. De ce qu'il a pris la sixte majeure de la gamme des modernes dans le rapport de 8 à $\frac{40}{3}$, au lieu qu'il falloit prendre celle qui est donnée par la résonnance du corps sonore, dans le rapport de 8 à 13. Car on verra dans la suite de cet article que la sixième note de la gamme naturelle, que j'ai appellée *fa*, est dans ce dernier rapport. D'ailleurs, on a vu dans la dixième expérience, que le *la* qui fait sixte majeure sur l'*ut* de la gamme des modernes, n'appartient point au mode d'*ut*, mais au mode de *fa*. Car par l'expérience de Tartini, (la quatrième), tous les harmoniques consécutifs d'un son fondamental, reproduisent ce son fondamental, qui est leur véritable tonique. Or, le *la* des modernes & l'*ut* sonnant ensemble, reproduisent au grave un *fa* & non pas un *ut* ; donc ce *la* appartient au mode de *fa* & non pas au mode d'*ut*. Donc ce *la* n'est pas la véritable sixte majeure de la gamme d'*ut* ; mais une sixte mineure de la gamme de *fa*.

En un mot, & c'est le résumé de cet article ; la force ou l'intensité du son des harmoniques immédiatement consécutifs du corps sonore, leur gravité, l'étendue & la consonnance de leurs intervalles, augmentent en raison de la simplicité de leurs rapports.

II. BASSE-FONDAMENTALE. *Cadences ou repos de la basse-fondamentale.* Tartini & Rameau firent l'essai de leur découverte sur l'accompagnement de la gamme *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, laquelle dans le tempérament des modernes est composée de deux tétracordes semblables, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, & *sol*, *la*, *si*, *ut*. Or, tel fut à coup sûr le raisonnement de ces deux harmonistes... Le chant *si ut*, est le produit de la *basse fondamentale sol ut* ; donc le chant *mi fa*, est le produit de la *basse-fondamentale ut fa*. *Première erreur*. Ce n'est que par tempérament que l'intervalle *mi fa* est semblable à l'intervalle *si ut*. (Voyez l'art. *basse-continue*. Voyez aussi la table de la génération harmonique, colonne I, dans laquelle l'intervalle *mi fa* est dans le rapport de 10 à 11, & *si ut* dans celui de 15 à 16). Le *fa* des modernes représente comme on l'a dit, (art. *basse-continue*), trois *fa* différens ; mais celui de la gamme d'*ut*, c'est-à-dire la quatrième note de la gamme d'*ut*, est constamment avec le *mi* dans le rapport de 10 à 11.

......Le chant *ut re* est produit par la *basse-fondamentale ut sol* : donc le chant *sol la* qui lui est semblable, est produit par la *basse-fondamentale sol re*. *Deuxième erreur*. Ce n'est encore que par tempérament que l'intervalle *sol la* est semblable à l'intervalle *ut re*. La gamme naturelle, la gamme d'*ut*, a deux *la* différens ; dont le premier est appellé *ta* dans la table de la génération harmonique, le second *vj*. Ils font avec le *sol* dans les rapports suivans. *sol*, *ta*, *vj*, 12, 13, 14. Voyez la première colonne de cette table sur les douzième, treizième & quatorzième degrés). Or, ce n'est point d'après le tempérament qu'il faut régler la *basse-fondamentale*, ni les accords qu'elle doit porter, mais d'après les rapports naturels des harmoniques entr'eux..... Donc la *basse-fondamentale* de la gamme, ... *ut re mi fa sol la si ut*
doit être. . . . . . B. F. *ut sol ut fa ut re sol ut*

Et pour éviter la cadence *fa sol*, que Tartini regarde néanmoins comme régulière, Rameau donne deux notes fondamentales au *sol* de la gamme, ex : Gamme . . . . *ut re mi fa sol sol la si ut*
basse-fondamentale. . *ut sol ut fa ut sol re sol ut*.

.... Or le chant *ut re mi fa*, qui est dans le mode d'*ut*, a dans cet accompagnement pour *basse-fondamentale ut sol ut fa*. *Troisième erreur*. Si le chant *ut re mi fa* est dans le mode d'*ut*, il ne peut avoir pour *basse-fondamentale ut sol ut fa*. Car *ut sol* est le renversement de la cadence parfaite *sol ut* qui appartient au mode d'*ut* ; donc *ut fa* est

est une cadence parfaite du mode de fa. La *basse-fondamentale ut sol, ut fa*, est donc composée de deux cadences, l'une en *ut*, l'autre en *fa*. Quelle raison y a-t-il donc d'attribuer plutôt cette *basse-fondamentale* au mode d'*ut*, qu'à celui de *fa ?* Je dis plus : cette *basse-fondamentale* appartient réellement & exclusivement au mode de *fa*, car *ut* est la quinte de *fa : ut* est donc un des harmoniques de *fa*, *ut* est donc subordonné à *fa ;* puisque *fa* est la *basse fondamentale* d'*ut*, donc une cadence en *ut* doit être subordonnée à une cadence en *fa*, & comme dans le chant *fa ut* ou *ut fa*, l'*ut* appartient au mode de *fa*, il est clair que de ces deux cadences *ut sol* & *ut fa*, la première quoique passagèrement en *ut*, appartient réellement au mode de *fa*. Donc la *basse-fondamentale ut sol, ut fa* est une *basse-fondamentale* du mode de *fa*. Donc elle ne peut être la *basse-fondamentale* du chant *ut re mi fa*, lorsqu'il fait partie de la gamme d'*ut* ; je dis lorsqu'il fait partie de la gamme d'*ut* ; c'est-à-dire lorsque le *mi* & le *fa* de la gamme sont dans le rapport de 10 à 11. Mais si l'intervalle *mi fa* est dans le rapport de 15 à 16 comme *si ut ;* alors faisant sonner ensemble ces deux notes, elles rappelleront le générateur *fa ;* puisque les notes *si ut* dans le même rapport, reproduisent le générateur *ut*. (Voyez l'expérience quatrième du n° 1 de cet article). Alors le chant *ut re mi fa*, appartiendra au mode de *fa*, & pourra être le produit de la *basse-fondamentale ut sol ut fa*...... Or le chant *sol la si ut ;* (ce sont toujours nos deux harmonistes qui parlent), est parfaitement semblable au chant *ut re mi fa. Quatrième erreur*...... Donc si le chant *ut re mi fa*, est en *ut ;* le chant *sol la si ut*, est en *sol*. *Cinquième erreur.* 1° Ces deux chants sont semblables, oui ; mais en vertu du tempérament seulement. On a vu dans le n° 1 de cet article, la génération des harmoniques ; on y a vu qu'elle est nécessairement progressive : on y a vu que la quatrième octave des harmoniques de chaque son fondamental représente la gamme des modernes, ou plutôt la véritable gamme de la nature pour tous les modes. Ainsi cette quatrième octave dans la premiere & la seconde colonne représente la véritable, la seule gamme du mode d'*ut* ; puisqu'en faisant résonner ensemble deux à deux tous les sons consécutifs de cette gamme, ils reproduisent toujours le générateur *ut*. (Quatrième expérience). Au contraire faites sonner ensemble les deux notes de notre gamme tempérée, *mi fa*, ou *fa sol ;* vous entendrez un générateur *fa*. Faites sonner *sol la*, ou *la si*, vous entendrez un générateur *sol ;* faites sonner *si ut*, *ut re* ou *re mi ;* vous entendrez le générateur *ut*. Voilà donc trois générateurs dans cette gamme, dont le principal est *fa :* puisqu'il est fondamental d'*ut*, lequel est lui-même fondamental de *sol*. Donc en suivant les rapports du tempérament moderne, notre gamme n'est point dans le mode d'*ut*. Donc il ne faut point suivre les rapports de ce tempérament. Mais dans la gamme dont tous les sons rappellent *ut*, c'est-à-dire dans la gamme naturelle du mode d'*ut*, les deux *la* & le *sol* sont dans les rapports : *sol ta jv*, 12, 13, 14 ; & les notes *ut re mi*, dans les rapports 8, 9, 10 : (voyez la première colonne.) Donc 1°, les deux tétracordes, *ut re mi fa*, & *sol la si ut*, considérés suivant leurs rapports naturels, ne sont nullement semblables. Donc 2°, le tétracorde *sol la si ut*, n'est point dans le mode de *sol*. Donc il ne doit point avoir pour *basse-fondamentale*, *sol re sol ut*. D'ailleurs la *basse-fondamentale ut sol ut fa*, n'est pas, comme le croyoit Rameau, dans le mode d'*ut*. Donc la *basse-fondamentale sol re sol ut* n'est pas non plus dans le mode de *sol*. Donc sous aucun point de vue elle ne convient au chant *sol la si ut*. Donc la *basse-fondamentale ut sol ut fa ut sol re sol ut*, ne convient point à la gamme *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*.

..... Ces deux *basses-fondamentales ut sol ut fa*, & *sol re sol ut*, la première en *ut*, la seconde en *sol*, sont composées, la première de la tonique *ut*, & de ses deux quintes *fa* & *sol*, l'une au grave, l'autre à l'aigu ; la seconde de sa tonique *sol* & de ses deux quintes *ut* & *re*, l'une au grave, l'autre à l'aigu ; donc la *basse-fondamentale* d'un mode quelconque est composée de la tonique & de ses deux quintes, l'une au grave & l'autre à l'aigu. *Sixieme erreur.* Car la première de ces deux basses étant, comme on vient de le voir, dans le mode de *fa*, & non dans celui d'*ut*, la seconde étant en *ut* & non en *sol ;* si on admettoit le principe de Rameau & de Tartini, on seroit en *fa*, lorsqu'on se croiroit en *ut ;* en *ut*, lorsqu'on croiroit être en *sol*, &c. Donc on seroit toujours hors du mode proposé : c'est-à-dire que le chant seroit dans un mode, & la *basse-fondamentale* dans un autre.

Je dis *le chant dans un mode ;* car tout chant, indépendamment de la *basse-fondamentale*, indique naturellement le mode auquel il appartient. (Voyez *basse-tonique*) ; pouvant être considéré lui-même comme une *basse-fondamentale*, comme on verra ci-après.

Nota. 1°. Qu'il ne faut pas confondre le tempérament dont je viens de parler, avec l'accord tempéré des instrumens. On ne peut accorder les instrumens qu'au moyen des consonnances d'octave, quinte, quarte, tierce majeure & tierce mineure. Or le *fa* & les deux *la* de la gamme naturelle *ut re mi fa sol ta jv si ut* ne forment aucune de ces consonnances, ni entr'eux, ni avec les autres sons de cette gamme. On l'a donc réduite en deux tétracordes semblables *ut re mi fa* & *sol la si ut*, absolument semblables, lesquels peuvent être accordés par consonnances ; c'est-à-dire que le ton d'un son étant déterminé, soit arbitrairement, soit relativement à un autre instrument, on peut accorder les autres sons de ces deux tétracordes à l'octave ; comme *ut ut* ; à la quinte, *ut sol*, *sol re*, *re la ;* à la quarte, *ut fa ;* à la tierce majeure, *ut mi*, *sol si ;* à la tierce mineure *si re*. On peut encore accorder le *la*

à la tierce majeure du *fa*, *fa la*. Tel eſt le tempérament dont j'ai entendu parler dans cet article.

Il y en a un ſecond employé par les accordeurs d'inſtrumens, qui conſiſte à altérer certaines conſonnances, afin qu'une même touche puiſſe ſervir pour deux ſons très-peu différens de l'uniſſon. (Voyez *tempérament*). Le premier de ces tempéramens a été imaginé pour faciliter l'accord des inſtrumens; le ſecond pour éviter la multiplication des touches dans l'exécution des différens modes ſur le même inſtrument.

Nota. 2°. J'ai indifféremment attribué à Tartini & à Rameau l'invention de cette fameuſe *baſſe-fondamentale par quinte*, quoique l'harmoniſte françois paroiſſe ſeul vouloir s'en attribuer l'honneur. Mais l'Italien admettant dans le mode d'*ut* la cadence *ut fa*, qu'il appelle *arithmétique*, par oppoſition à la cadence *ſol ut* qu'il appelle *harmonique*; admettant également dans le même mode la cadence *fa ſol*, qu'il appelle *mixte*, (voyez *ſyſtême*, *ſyſt. de Tartini*); il eſt clair qu'il accompagne les cinq premières notes de la gamme avec la première *baſſe-fondamentale* de Rameau..... Gamme. *ut re mi fa ſol.*
Baſſe-fondamentale. ut ſol ut fa ſol.
Or, il eſt plus que probable que les mêmes erreurs ont été puiſées à la même ſource; qu'elles ont eu pour principe les mêmes raiſonnemens; & ſi Tartini n'accompagne pas comme Rameau les trois dernières notes de la gamme, il s'en ſuit que Rameau a par-deſſus Tartini, au moins le mérite d'être conſéquent dans ſes erreurs.

La gamme des modernes eſt une gamme ſingulièrement altérée par le premier tempérament dont j'ai parlé. Or former la *baſſe-fondamentale* ſur le tempérament & non ſur les rapports naturels & primitifs des ſons, c'eſt vouloir juger du ſens d'une phraſe, non pas les mots & leur conſtruction, mais ſeulement par l'orthographe. A la vérité ſi l'on vouloit que la gamme des modernes fût en *fa*, comme elle y eſt par le tempérament, la *baſſe-fondamentale* de Rameau & de Tartini ſeroit excellente. Mais à s'en tenir aux rapports primitifs de cette gamme, c'eſt-à-dire en ſuppoſant que la quatrième note ſonne avec la tonique un intervalle dans le rapport de 8 à 13; *ut ſv*; & que le *la* moderne ſupplée le *ta* & le *jv*, 13 & 14 de la gamme naturelle; il eſt de toute impoſſibilité de trouver l'harmonie de cette gamme avec les ſeuls mouvemens fondamentaux de quinte & de quarte. Mais Rameau & Tartini étoient bien éloignés de ſoupçonner qu'il y eût un mouvement fondamental plus propre que ces deux conſonnances à produire une cadence parfaite, & un repos auſſi marqué que celui de l'alinéa dans le diſcours ordinaire. Rameau regardoit l'octave comme une équiſonnance; c'eſt-à-dire comme un uniſſon: c'eſt d'après ce préjugé qu'il a établi ſa théorie du renverſement des accords. (Voyez *renverſement*). D'après ce même préjugé eſt-il étonnant qu'il ait confondu le mouvement fondamental d'octave avec une tenue ou avec celui des deux notes ſur le même degré?

Cependant qu'on exécute la baſſe: *ut re mi fa ſol ſol ut*, le ſecond *ſol* à l'octave grave du premier; on ſent parfaitement la ſuſpenſion du ſon au ſecond *ſol*: il fait deſirer l'*ut* ſuivant plus fortement que ne feroit l'uniſſon du premier *ſol*: & l'*ut* marque auſſi le repos plus énergiquement que s'il étoit précédé de deux *ſol* à l'uniſſon. Le mouvement deſcendant d'octave eſt donc ſuſpenſif; c'eſt-à-dire produit un renverſement de cadence. Or toute cadence renverſée produit une ſuſpenſion; & réciproquement tout mouvement ſuſpenſif renverſé produit une cadence. Par ex.: *ut ſol* & *ſol ut* ſont des renverſemens l'un de l'autre, dont le premier eſt ſuſpenſif, le ſecond réſolutif. Donc le mouvement aſcendant d'octave eſt réſolutif; c'eſt-à-dire produit un repos. Toute cadence qui ſe réſout ſur la tonique produit un repos parfait; donc le mouvement aſcendant d'octave produit un repos parfait. (Voyez *baſſe-fondamentale* n° 5).

Octave, quinte & quarte: voilà donc trois mouvemens fondamentaux propres au genre diatonique. Joignons ceux de tierce majeure & mineure pour le chromatique, (Voyez *diatonique*; *chromatique*; *enharmonique*). Nous aurons cinq intervalles dans les rapports ſuivans. Octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, *ut ut ſol ut mi ſol*,
I. II. III. IV. V. VI.
formons-en une *baſſe-fondamentale* dont nous ferons toutes les notes d'égale valeur. On vient de voir que dans le mouvement fondamental d'octave, le repos ſe trouve ſur le ſon aigu. On ſait que dans celui de quinte il ſe trouve au grave; dans celui de quarte à l'aigu; dans celui de tierce majeure au grave; dans celui de tierce mineure à l'aigu. C'eſt-à-dire que dans cette *baſſe-fondamentale*, les repos ſe trouvent ſur les ſons pairs, *ut* II, *ut* IV, *ſol* VI. Les ſons pairs ſont donc les *lieux harmoniques* des repos, & les ſons impairs les lieux des appels ou ſuſpenſions de repos: ce qui eſt non-ſeulement applicable aux cinq intervalles précédens; mais à toute la ſuite des intervalles de la *baſſe-fondamentale* naturelle. (Voyez la table de la *génération harmonique*).

Nota. Lorſque le rapport de l'un de ces intervalles eſt exprimé par deux nombres pairs, il faut le réduire à ſa plus ſimple expreſſion; ce qui ſe fait en diviſant ces deux nombres par leur plus grand commun diviſeur. Par exemple: l'octave dont le rapport eſt de 1 à 2, peut être exprimée par les rapports de 2 à 4; de 3 à 6; de 4 à 8; de 5 à 10, &c. Mais les deux termes du premier de ces rapports multiples étant diviſés par 2, ceux du ſecond par 3; ceux du troiſième par 4; ceux du quatrième par 5, &c. Le quotient de chacune de ces diviſions eſt toujours le rapport de 1 à 2; qui eſt celui de l'octave réduit à ſa plus ſimple expreſſion. Lors donc que les deux termes d'un rapport ſont deux nombres pairs, il faut regarder

comme impair celui des deux qui devient tel après la division par le plus grand commun diviseur. Cela posé, je dis que :

Les sons fondamentaux étant disposés comme ils le sont dans la table de la génération harmonique, les repos se trouvent sur les sons fondamentaux pairs & dans les colonnes de leurs harmoniques, & les appels ou suspensions de repos, sur les sons fondamentaux impairs, & dans les colonnes de leurs harmoniques ; c'est-à-dire que dans cette disposition, les repos se trouvent dans les colonnes paires, & leurs appels dans les colonnes impaires.

1°. Dans le mouvement fondamental d'octave, *ut ut* ; (colonnes I & II) l'acte de cadence commence par le son grave, & se résout sur le son aigu ; c'est-à-dire commence par la colonne I,I, & se résout sur la colonne II,II.

Car dans la succession de ces deux colonnes, l'oreille doit entendre avec plus de plaisir celle des deux qui est *respectivement* la plus consonnante. Or la deuxième colonne est *respectivement* plus consonnante que la première. Car la première octave de la deuxième colonne, semblable à l'octave AA de la figure adjacente, correspond à la seconde octave de la première colonne, semblable à l'octave BB ; car on a démontré, (n°. I de cet article) que l'octave est plus consonnante que la quinte, & la quinte plus que la quarte. Donc le simple intervalle d'octave *ut ut* est plus consonnant que l'octave *ut sol ut* qui renferme une quinte & une quarte. Donc l'octave AA est plus consonnante que l'octave BB. Donc la première octave de la seconde colonne est plus consonnante que l'octave correspondante dans la première colonne.

A	B	C	D	E	
ut	ut	ut	ut	ut	
				si	#
			si	si	
				la	#
		la	la	la	
				ta	#
			ta	ta	
				sol	#
	sol	sol	sol	sol	
				fe	#
			fa	fe	
				mi	#
		mi	mi	mi	
				ré	#
			re	ré	
				ut	#
ut	ut	ut	ut	ut	
A	B	C	D	E	

Item. La seconde octave de la seconde colonne, semblable à l'octave BB, correspond à la troisième octave de la première colonne, semblable à l'octave CC. Or l'octave BB, qui ne contient qu'une quinte & une quarte, est plus consonnante que l'octave CC, qui est composée de tierces ; puisque les tierces sont moins consonnantes que les quintes & les quartes, (N°. I de cet article.) Donc la seconde octave de la seconde colonne est plus consonnante que l'octave correspondante dans la première.

Item. La troisième octave de la deuxième colonne, semblable à l'octave CC, correspond à la quatrième octave de la première colonne, semblable à l'octave DD. Or l'octave CC, uniquement composée de tierces, est plus consonnante que l'octave DD, composée de tons. (N° 1 de cet article). La troisième octave de la deuxième colonne est donc plus consonnante que l'octave correspondante dans la première.

Item. Les demi-tons étant moins consonnans que les tons ; (voyez *ibidem*), l'octave chromatique est moins consonnante que l'octave diatonique. La quatrième octave de la deuxième colonne, semblable à l'octave DD, est donc plus consonnante que l'octave correspondante dans la première colonne, semblable à l'octave EE.

Par la même raison la cinquième octave de la deuxième colonne, composée de demi-tons comme l'octave EE, est plus consonnante que la sixième octave de la premiere colonne, composée de quarts de tons, &c., &c.

Donc chaque octave de la deuxième colonne est plus consonnante que l'octave correspondante dans la première colonne. Donc toute la deuxième colonne est *respectivement* plus consonnante que la premiere. Donc l'accord total des harmoniques du son fondamental aigu de l'octave, est respectivement plus agréable que celui du son fondamental grave.

Or dans le mouvement fondamental d'octave, l'accord total de la première colonne altère nécessairement la pureté de l'accord total de la seconde. Car qu'on fasse résonner en même-temps tous les sons de ces deux colonnes ; qu'arrivera-t-il ? que chaque octave de la deuxième colonne sera moins consonnante qu'elle n'étoit avant cette résonnance simultanée. Car la première octave *ut ut* de la deuxième colonne, se trouvant confondue avec la deuxième octave *ut sol ut* de la première colonne, le *sol* de cette deuxième octave altérera nécessairement la pureté de l'octave simple *ut ut* de la deuxième colonne..... La consonance de la deuxième octave *ut sol ut* de la deuxième colonne sera par la même raison altérée par l'intercalation des sons *mi* & la de la troisième octave de la première colonne.... L'octave des tierces de la deuxième colonne deviendra par ce mélange une octave de tons, &c. Donc chaque octave de la deuxième colonne sera moins consonnante qu'elle n'étoit avant cette confusion des deux colonnes. Donc cette confusion altérera la pureté, l'agrément respectif de la deuxième colonne. L'oreille doit donc desirer la fin de cette résonnance simultanée, afin d'entendre dans toute sa pureté l'accord de la deuxième colonne ; c'est-à-dire, afin de pouvoir se *reposer* sur l'accord de cette deuxième colonne.

Or il en est à très-peu près de la résonnance successive de ces deux colonnes, comme de leur résonnance simultanée : car dans leur résonnance successive, les vibrations des cordes de l'une de ces colonnes agitent les particules sonores de l'air ambiant assez fortement & assez long-tems pour troubler la consonnance de l'autre, & réciproquement. Dans le fait, sans cette simultanéité de résonnance des sons successifs, il n'y auroit point de mélodie. Comment en effet sentir les rapports des sons successifs, si un son n'est pas lié au précédent & au

suivant par des vibrations simultanées ? (Voyez *corps sonore*).

Donc la résonnance successive des deux colonnes d'harmoniques, dont les sons fondamentaux sont à l'octave, altère la consonnance de la colonne aiguë, comme leur résonnance simultanée. Donc l'oreille doit desirer la cessation du son de la colonne grave ou impaire, pour entendre l'accord de la colonne paire dans toute sa pureté ; c'est-à-dire pour sentir le repos de la colonne paire.

Donc 1°, dans le mouvement fondamental d'octave, le repos se fait sur le son fondamental pair, & dans la colonne de ses harmoniques.

J'ai dit que la deuxième colonne de la génération harmonique est *respectivement*, & non pas *absolument* plus consonnante que la première. On a vu, dans le n° I de cet article, que toute colonne d'harmoniques entendue séparément, forme le plus parfait accord possible, puisqu'on croit n'entendre que le son du générateur un peu renforcé, mais sans aucun mélange de dissonnance. Toute colonne d'harmoniques prise séparément est donc absolument consonnante : mais elle peut devenir respectivement dissonnante par le mélange des harmoniques des colonnes adjacentes.

2°. Dans le mouvement fondamental de quinte, *sol ut*, III II, (deuxième & troisième colonnes) l'acte de cadence commence par le son aigu, & se résout sur le son grave ; c'est-à-dire que le repos se trouve dans la colonne II,II ; & l'appel ou suspension de repos dans la colonne III,III. Car tout son est accompagné de ses harmoniques, dont le plus intense est l'octave. Si l'on faisoit donc entendre ensemble les deux sons *ut* & *sol*, on entendroit réellement, quoique non distinctement, l'accord *ut sol ut sol*, 2, 3, 4, 6, ou, comme les harmoniques les plus aigus sont les moins sensibles, on entendroit au moins l'octave *ut sol ut*, 2, 3, 4. Or il y a toujours dans les sons successifs une sorte de simultanéité résultante du prolongement des sons antécédens pendant la résonnance des sons suivans. On doit donc encore entendre le son du *sol* pendant la résonnance de l'*ut*, ou plutôt de l'octave *ut ut*. Pendant la résonnance du *sol*, l'*ut* est donc censé porter l'accord ou l'octave *ut sol ut* ; & après cette résonnance, seulement l'octave *ut ut*. Or l'octave *ut ut* est plus consonnante que l'octave *ut sol ut*, comme on l'a vu ci-dessus. Donc l'oreille doit trouver respectivement plus agréable l'octave *ut ut* ; c'est-à-dire éprouver un repos sur le son *ut*. Donc dans le mouvement fondamental de quinte, le repos se trouve sur le son grave ou pair. Donc, 2° dans ce mouvement la cadence se résout sur la colonne paire.

3° Dans le mouvement fondamental de quarte, la cadence se résout sur le son aigu, & sur la colonne paire. Car faites sonner à la fois les deux cordes de la quarte *sol ut* ; elles reproduiront au grave l'octave de leur générateur. (Voyez la quatrième expérience, n° I de cet article, & la note qui va suivre.) La quarte *sol ut* deviendra donc l'octave *ut sol ut*. Or la succession des sons produit le même effet que leur résonnance simultanée. Donc l'*ut* de la quarte *sol ut* fait partie de deux accords ; partie de l'accord ou octave *ut sol ut*, pendant la résonnance du *sol* ; & partie de l'octave *ut ut*, lorsque cette résonnance est totalement éteinte. Or cette seconde octave est plus consonnante que la première. Donc elle doit occasionner un repos sur elle. Donc dans la quarte *sol ut*, la cadence doit se résoudre sur *ut*. Donc, &c.

4°. Dans le mouvement fondamental de tierce majeure : la cadence doit se résoudre sur le son grave, & sur la colonne paire. Car cette succession *mi ut*, dans laquelle *ut* engendre son octave aiguë, équivaut à la succession de ces deux octaves, *ut mi ut* & *ut ut* ; la seconde plus consonnante que la première. Donc, &c.

5°. Dans le mouvement fondamental de tierce mineure, la cadence se résout sur le son aigu & sur la colonne paire. Car cette succession *mi sol* reproduit au grave l'octave du générateur commun ; (Expérience quatrième) & par conséquent équivaut à ces deux accords ou quintes ; *ut mi sol* & *ut sol* ; la seconde plus consonnante que la première. Donc, &c.

Le méchanisme de ces démonstrations est assez facile à saisir, pour pouvoir l'appliquer soi-même à tous les autres intervalles.

Nota. M. Serres de Geneve prétend que le son grave de la quatrième expérience est le générateur commun des deux sons simultanés qui le reproduisent : Tartini auteur de cette expérience, qu'il a faite & répétée plusieurs fois en présence de huit célèbres professeurs de musique, assure que ce son est l'octave du générateur commun ; & son assertion est conforme à celle de tous les savans qui ont tenté après lui la même expérience.

En adoptant le résultat de Tartini, on peut établir le principe des repos de la manière suivante. Si l'on fait entendre à la fois deux sons quelconques immédiatement consécutifs de la *basse-fondamentale* naturelle, (table de la génération harmonique) ; ils reproduiront au grave l'octave *ut* II du générateur commun *ut* I ; c'est-à-dire que l'octave *ut ut*, I II, la quinte *ut sol*, II III, la quarte *sol ut*, III IV, la tierce majeure *ut mi*, IV V, &c. reproduiront toutes également le son *ut* II. Or la résonnance successive de deux sons, à cause du prolongement des vibrations, produit, quoique d'une manière moins sensible, le même effet que leur résonnance simultanée. Donc la succession de tous les sons de la *basse-fondamentale* naturelle pris un à un doit reproduire l'octave du générateur commun, comme la résonnance simultanée de ces mêmes sons pris deux à deux. La succession des sons de la *basse-fondamentale* naturelle produit donc sous elle une autre basse avec laquelle chacun d'eux fait un intervalle plus ou moins consonnant. Exemple :

B. F. N.	*ut*	*ut*	*ſol*	*ut*	*mi*	*ſol*	*ʒv*	*ut*	*re*	*mi*	*ſv*	*ſol*	*ta*	*ʒv*	*ſi*	*ut*	*ut* ♯ &c.
B. tonique.	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*
Rapports des deux Baſſes.	1/2	2/2	3/2	4/2	5/2	6/2	7/2	8/2	9/2	10/2	11/2	12/2	13/2	14/2	15/2	16/2	17/2
intervalles.	octave.	uniſſon.	quinte.	octave.	dixième.	douzième.	treizième conſonn.	double octave.	ſeizième.	dix-ſeptième.	dix-huitième diſſonn.	dix neuvième.	vingtième diſſonn.	vingtième conſonn.	vingt-unième	vingt-deuxième	vingt-troiſième.

Or les plus conſonnans de ces intervalles ſont ceux que forment avec la baſſe tonique les ſons pairs de la *baſſe-fondamentale*. Car l'uniſſon, qui répond au deuxième *ut* de cette baſſe, ſe trouve entre l'octave & la quinte ; & l'uniſſon eſt plus conſonnant qu'aucun de ces deux intervalles.... L'octave qui répond au quatrième ſon de la *baſſe-fondamentale* ſe trouve entre la quinte & la dixième, & l'octave eſt plus conſonnante que la quinte & la dixième.... La douzième, qui répond au ſixieme ſon de la *baſſe-fondamentale*, eſt auſſi plus conſonnante que la dixième & la treizième conſonnante au milieu deſquelles elle ſe trouve. Il en eſt de même de la double octave par rapport à ſes adjacens. Or cette double octave répond également à un ſon pair de la *baſſe-fondamentale*, &c. Donc les intervalles les plus conſonnans ſont formés par la *baſſe-tonique* & par les ſons pairs de la *baſſe-fondamentale*. Donc dans l'exécution de cette *baſſe-fondamentale*, on doit éprouver un repos ſur chaque ſon pair. Donc dans la ſucceſſion des ſons fondamentaux alternativement pairs & impairs, les cadences commencent ſur les ſons impairs & ſe réſolvent ſur les ſons pairs.

Mais qu'arrivera-t-il ſi l'on fait ſuccéder ſeulement des ſons fondamentaux impairs ? Quel ſera le lieu des repos ? Cette queſtion eſt aſſez peu importante pour la pratique : on verra bientôt qu'une telle baſſe ne produiroit pas une harmonie ſupportable. (Voyez le n° IV de cet article). Cependant je répondrai aux artiſtes qui pourroient être tentés de l'employer dans quelques circonſtances, que les repos, ſi on en éprouve, ſe trouveront ſur celui des deux ou trois nombres impairs adjacens, qui ſera exprimé par le plus petit nombre. Cela paroit ſuivre de ce qui a été dit juſqu'ici dans cet article : mais j'avoue que je me chargerois auſſi volontiers de la preuve contradictoire que de la directe.

III. Basse-fondamentale. *Meſure*. Le Rhythme, (c'eſt-à-dire l'ordre ou les proportions) appartient à tous les arts, & n'appartient excluſivement à aucun d'eux. Sur quel fondement Rouſſeau prétend-t-il donc que la muſique grecque tenoit ſa meſure de la poéſie ? Le ſentiment prévient toujours dans l'homme le développement des idées. Le chant a donc dû être antérieur à la parole. Or » chanter ſans meſure n'eſt pas chanter ; & le ſentiment de la meſure n'étant pas » moins naturel que celui de l'intonation, l'invention de ces deux choſes n'a pu ſe faire ſéparément ». C'eſt Rouſſeau qui s'exprime ainſi ; (Article. Meſure) & c'eſt le même Rouſſeau qui dit dans la ligne ſuivante que la poéſie grecque a donné la meſure à la muſique. » Les meſures de l'une, dit-il, répondoient aux pieds de » l'autre. On n'auroit pas pu meſurer de la proſe » en muſique. « Et pourquoi ne l'auroit-on pas pu ? La muſique fut pendant quelque tems syllabique chez les grecs : à la bonne heure ; mais elle ne le fut qu'en vertu d'une convention, à la quelle ils étoient maîtres de déroger d'inſtant à autre, par une convention contraire ; comme ils le firent dans la ſuite, lorſqu'ils ſéparerent le chant de la ſymphonie. « Et dit-on même que ce fut lui premier (Craxus) qui inventa le battement après » le chant, pour ce que les anciens battoient les » cordes quant & la voix. » (*Plutarque, de la muſique*). Or qu'en ſéparant ainſi la vocale de l'inſtrumentale, ils aient néanmoins conſervé le même rhythme ; cela eſt probable. Mais conſerverent-ils dans toutes les meſures ſemblables le même nombre de notes ? Il eſt certain que non. Plutarque nous apprend que ce furent les hautbois qui introduiſirent les fredons dans la muſique, & qui par cette innovation en altérèrent l'antique ſimplicité. Je demande ce qui pouvoit alors empêcher de meſurer de la proſe en muſique ? Je ſais que la proſe étoit diſtinguée de la poéſie, non-ſeulement par la liberté de la marche, mais encore par ce qu'elle admettoit des qualités irrationnelles qui étoient exclues de la poéſie. (Vide Bacch. ſen.)

Mais la ſuppoſition, qui avoit fait toutes les breves égales entr'elles, & ſous-doubles des longues, ne pouvoit-elle pas s'étendre à ces quantités irrationnelles, & les claſſer parmi les longues ou parmi les breves, ou même leur donner la faculté d'être à volonté longues ou breves, comme ſont les douteuſes dans la poéſie latine ?

D'ailleurs ces différens mêtres qui étoient les élémens de la verſification grecque & latine, comment s'étoient-ils formés ? En adoptant cette ſuppoſition ou convention dont je viens de parler, que toutes les longues ſont égales en poéſie, & doubles des breves. Dans cette ſuppoſition une breve valant un tems, la longue devoit en valoir deux. Dès-lors l'ïambe & le chorée devinrent les élémens de la meſure à 3 tems, le ſpondée & le dactyle ceux de la meſure à 2 & à quatre. Mais qui apprit aux poëtes grecs à ſe borner aux meſures à 2, à 3, & à 4 tems, ſinon le ſentiment du rhythme qui guide tout artiſte dans les proportions des parties fondamentales de ſon art ?

L'invention de la meſure n'appartient donc pas plus à la poéſie qu'à la muſique ; & quand même l'une des deux pourroit s'en faire honneur, ce ne ſeroit pas la poéſie. A quelque langue, à quelqu'eſpece de verſification qu'on adapte la muſique, les cadences d'une bonne *baſſe-fondamentale*, les repos d'une bonne harmonie, ſeront toujours plus ſenſibles que ceux de la verſification. Car la muſique étant une langue univerſelle, ſi le ſens ſe termine à des diſtances périodiquement égales, la meſure ſera univerſellement ſentie, parce que cette langue ſera univerſellement entendue. Au contraire les langues proprement dites, compoſées ſeulement de ſignes arbitraires, n'offrent aucun ſens ; & par conſéquent aucun repos, aucun ſentiment de meſure, à quiconque n'eſt pas au fait de la convention qui a fixé la valeur de ces ſignes.

Le ſentiment de la meſure dans la muſique chantante, & celui de la cadence dans la muſique hyporchématique, c'eſt-à-dire propre à la danſe, n'eſt autre choſe que le ſentiment des appels & des repos alternatifs de l'harmonie. Or c'eſt la *baſſe-fondamentale* ſeule qui regle cette ſucceſſion d'appels & de repos. La meſure eſt donc abſolument ſubordonnée à la *baſſe-fondamentale*. Il y a des airs qui ſans accompagnement marquent la meſure & la cadence auſſi fortement que la meilleure harmonie ; ſans doute. Mais un ſon iſolé n'eſt-il pas toujours accompagné, n'eſt-il pas même inſéparable de ſes harmoniques ? Chaque ſon d'un air quelconque peut donc être regardé comme fondamental ; chaque air comme une *baſſe-fondamentale ;* & un air bien cadencé comme une *baſſe-fondamentale* bien régulière.

Nota, que je ne dis pas : *comme une bonne baſſe-fondamentale*, mais *comme une baſſe-fondamentale bien régulière*. On verra dans le n° ſuivant que toute *baſſe-fondamentale*, quoique bien cadencée, n'eſt pas propre à tous les genres. Que le diatonique n'admet d'autres mouvemens fondamentaux que l'octave, la quinte & la quarte ; le chromatique, les différentes eſpèces de tierces ; l'enharmonique, les tons, &c.

Dans la *baſſe-fondamentale* naturelle ; c'eſt-à-dire dans celle qui eſt formée d'un générateur quelconque & de ſes harmoniques placés dans l'ordre de leurs rapports (Voyez *table de la génération harmonique*) ; les repos ſe trouvent de deux en deux notes. Donc ſi l'on fait toutes les notes égales, cette *baſſe-fondamentale* ſe trouvera dans la meſure à deux tems. Or cette *baſſe-fondamentale* eſt la plus naturelle. (Voyez le n° ſuivant). Donc la meſure qui en réſulte eſt auſſi la plus naturelle.

La meſure à deux tems eſt compoſée d'un frappé & d'un levé ; donc d'un tems fort & d'un tems foible ; d'un repos & d'un appel ; enfin d'un ſon fondamental pair & d'un impair. Exemple :

B. F.	ut ſol	ut mi	ſol ré	ſol ſol	ut.
	8 12	8 10	12 9	12 6	8.

La meſure à trois tems eſt compoſée d'un tems fort & de deux foibles : par conſéquent d'un ſon fondamental pair & de deux impairs. Mais il ne faut pas oublier que le ſecond tems doit être foible par rapport au premier, & fort par rapport au troiſième. Le deuxième ſon doit donc être impair par rapport au premier, & pair par rapport au troiſième. Sans cette attention on éprouveroit pluſieurs repos de ſuite dans la même meſure. Exemple :

B. F.	ut ut ſol	ut ſol mi	ut ſol ſol	ut.
	8 4 3	4 6 5	4 6 3	4

La meſure à quatre tems eſt compoſée d'un tems fort & de trois foibles : mais chaque tems intermédiaire de cette meſure eſt foible par rapport au tems antécédent, & fort par rapport au ſuivant ; le dernier tems eſt néceſſairement foible par rapport au précédent & au ſuivant. Les deux ſons fondamentaux intermédiaires de cette meſure, doivent donc être impairs par rapport au ſon précédent & pairs par rapport au ſuivant. Exemple :

B. F.	ut ut ſol ſol	ut ſol mi la	ut ut ſol ſol	ut.
	8 4 6 3	4 6 5 7	8 4 6 3	4

Pour bien comprendre ces ſucceſſions fondamentales, il faut ſe rappeller ce qui a été dit dans le n° précédent ſur la diſtinction des nombres pairs & impairs. Par exemple le rapport de l'octave eſt de 1 à 2 ; c'eſt-à-dire que le ſon grave de cet intervalle ne fait qu'une vibration pendant que le ſon aigu en fait deux. Par conſéquent le ſon aigu fait deux fois plus de vibrations dans un tems donné que le ſon grave. Donc ſi le ſon grave fait 2 vibrations, le ſon aigu en fera 4. Si le

grave en fait 3, l'aigu en fera 6; si le grave en fait 10, l'aigu en fera 20, &c. Les rapports de 10 à 20, de 3 à 6, de 2 à 4, &c., sont donc égaux au rapport de 1 à 2. Or pour que le rapport de 2 à 4 devienne le rapport de 1 à 2, il faut diviser ses deux termes par 2. De même il faut diviser par 4 ceux du rapport de 4 à 8; par 10 ceux du rapport de 10 à 20. Donc on ne change rien à la valeur d'un rapport en divisant ses deux termes par un nombre quelconque.

Appliquons cette conséquence au premier exemple; c'est-à-dire à celui de la mesure à 2 tems. 1°. Je divise le premier rapport de 8 à 12 par 4; je le change par cette division dans le rapport de 2 à 3. Or dans ce dernier rapport le son qui répond au frappé est pair; celui qui répond au levé est impair. 2°. Je divise le rapport de la seconde à la troisième note; c'est-à-dire de 12 à 8, encor par 4. Il devient celui de 3 à 2. Dans ce rapport le son impair se trouve sur le levé, le pair sur le frappé. 3°. Le rapport de la seconde mesure, de 8 à 10 étant divisé par 2, devient celui de 4 à 5; conséquemment Son pair sur le frappé, Son impair sur le levé, &c.

Dans la mesure à trois tems, je divise les deux premiers nombres par 4: le rapport de 8 à 4 se change dans celui de 2 à 1; c'est-à-dire son pair sur le frappé, son impair sur le levé. Le rapport de 4 à 3 n'a pas besoin de division, puisqu'il est composé d'un nombre pair & d'un impair. Donc le deuxième son de cette mesure est impair par rapport au premier dans le rapport de 1 à 2, & pair par rapport au troisième, dans le rapport de 4 à 3. Il en est ainsi des autres mesures à trois tems.

Nota. Lorsque deux termes adjacens d'une même mesure sont exprimés par des nombres impairs, le plus simple, c'est-à-dire le plus petit nombre de ces deux termes est sensé pair par rapport à l'autre. (Voyez N°. II de cet article à la fin.) Ainsi le troisième & le quatrième son de la seconde mesure a quatre tems étant dans le rapport de 5 à 7: le troisième tems est sensé fort par rapport au quatrième.

La musique hyporchématique peut encore admettre d'autres combinaisons que celles-là; ce qui produira des mesures mixtes. Car les posés dans la danse doivent répondre aux repos de la musique, les levés à leurs appels; les posés doivent donc se faire dans les tems forts, les levés dans les tems foibles. Donc une danse dans laquelle il y aura alternativement deux posés & un levé, sera dans une mesure à trois tems, dont deux forts & un foible; le deuxième tems de chaque mesure sera donc fort par rapport au premier & au troisième. Le deuxième son sera donc aussi pair par rapport au premier & au dernier. Exemple:

B. F.	sol ut re	sol ut mi	sol ut sol	ut.
	12 8 9	12 8 10	12 8 6	8.

La mesure à quatre tems pourroit avoir trois tems forts & un foible; ou trois foibles & un fort, ou deux forts & deux foibles. Il est inutile d'en donner des exemples. Chacun peut en imaginer soi-même, en s'aidant de la table de la génération harmonique.

Enfin l'on peut, entrelacer différentes mesures, comme celle à deux & celle à trois tems, (voyez *Sesqui-altere.*) Si ces loix étoient rigoureusement observées dans la musique françoise, Rousseau n'eût pas été fondé à se plaindre de son défaut de cadence. Mais les compositeurs françois paroissent s'occuper moins du chant que de l'harmonie. Cependant il ne faut que du goût pour trouver des airs agréables & bien cadencés: au lieu que pour soumettre à une mesure commune plusieurs parties, sur-tout dans une harmonie chargée de remplissage à la françoise, il faut connoître parfaitement la théorie de la *basse-fondamentale.* Or nous n'avons point encore de traité d'harmonie qui mène jusques-là. (Voyez *Cadence*, Rhythme, *Mesure*, *Syncope.*)

IV. Basse-Fondamentale. *Genres de musique.* Toute succession fondamentale produit une bonne harmonie, lorsqu'on ne retranche aucun harmonique au grave. Dans un recit exécuté sur le cornet de l'orgue, on ne distingue absolument aucune partie; on croit n'entendre que le récit: cependant on entend en outre son octave, sa douzième, sa double octave & sa dix-septième majeure; parce que chaque touche baissée du cornet fait parler à la fois cinq tuyaux qui sont entr'eux comme ces intervalles. La touche *ut* fait parler *ut ut sol ut mi.* La touche *re* fait parler *re re la re fa*♯, &c. Mais si l'on retranche quelques-uns des sons les plus graves de l'harmonie, elle perd alors son agrément & sa douceur; à moins qu'elle n'ait pour *basse-fondamentale* dans chaque mode, la tonique, son octave, sa douzième & sa double octave, & leurs repliques, c'est-à-dire en *ut*, par exemple, la *basse-fondamentale ut ut sol ut;* qui sont les quatre premiers sons fondamentaux de la table de la génération harmonique. Mais si l'on passe au *mi*, cinquième son fondamental de cette table, l'oreille est tellement effarouchée du *sol*♯, qui fait la dix-septième majeure sur le *mi*, que les premiers harmonistes, (ceux du quinzième siècle) ne firent aucune difficulté de retrancher le dièze, & de faire le *mi* naturel. De-là l'origine de l'accord parfait mineur. Mais dans cet accord *mi sol si*, la tierce *mi sol*, suivant la quatrième expérience, reproduit son générateur *ut;* de-là les accords par supposition, &c. (Voyez *Accord.*) Lorsqu'on veut employer le *sol*♯, on est obligé de le faire monter au *la.* Ce qui produit deux demi-tons de suite; en supposant que le *mi* fondamental ait été précédé du *sol* ou de l'*ut.* Car on a cette suite, *sol*, *sol*♯, *la.* De-là le genre chromatique moderne, &c.

La *baſſe-fondamentale*, *ut ut ſol ut* & ſes repliques, eſt donc la ſeule qu'on puiſſe employer ſans précaution, lorſqu'on retranche les ſons les plus graves de l'harmonie. Pourquoi cela? C'eſt que la douceur d'une ſucceſſion d'accords vient ſurtout de leur liaiſon. Or les quatre premières colonnes des harmoniques de la *baſſe-fondamentale* naturelle, ont une liaiſon cinq fois plus ſenſible que celle des cinq premières. Puiſque le *ſol*, qui fait la liaiſon des quatre premières, ſe trouve ſur le douzième degré; au lieu que le *ſi*, qui fait la liaiſon des cinq premières, ne ſe trouve que ſur le ſoixantième. L'harmonie la plus douce, la plus agréable, doit donc être celle de la *baſſe-fondamentale*, *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4. Cette *baſſe* eſt compoſée des plus ſimples rapports. On peut donc aſſurer qu'elle eſt la plus naturelle.

De tous les chants produits par cette *baſſe-fondamentale*, *ut ut ſol ut*, le plus naturel eſt le chant *ſi ut re mi*. L'intonation en eſt facile. L'accord ſimple, *ſi mi*, quarte. *Ut mi*, tierce majeure. *Si re*, tierce mineure. L'accompagnement harmonieux, *mi ſol ſi*; *mi ſol ut*; *ſol ſi re*; *ſol ut mi*. Enfin il eſt propre à faire paſſer la modulation par les modes les plus analogues; c'eſt-à-dire celui de l'octave, celui de la quinte & celui de la tierce. Car, par l'expérience de Tartini, *ſi ut*, fait raiſonner le générateur *ut* 1. *Ut re* & *re mi*, reproduiſent *ut* 2; c'eſt-à-dire l'octave du générateur; *ſi re* reproduit *ſol* 3. Enfin *ſi mi* reproduit *mi* 5. Donc en battant alternativement toutes les cordes du chant *ſi ut re mi*, deux à deux, on rappellera les modes adjacens au mode principal. Ce chant peut donc paſſer pout le produit le plus naturel de la *baſſe-fondamentale* la plus naturelle.

Muſique grecque. Telle eſt l'origine du tétracorde de Mercure; telle eſt la formule du genre *diatonique* des Grecs, que Ptolomée appelle *diatonique intenſe*, aux cordes duquel il aſſigne les rapports ſuivans, 96, 90, 80, 72. Pour avoir les rapports des vibrations de ces cordes, il faut renverſer ceux de Ptolomée; on aura $\frac{1}{96}$, $\frac{1}{90}$, $\frac{1}{80}$, $\frac{1}{72}$, leſquels répondent préciſément aux rapports 15, 16, 18, 20, du chant *ſi ut re mi*. Le genre diatonique des Grecs eſt donc le produit le plus naturel de la *baſſe-fondamentale*, *ut*, *ut*, *ſol*, *ut*; 1, 2, 3, 4.

Le premier ſon du tétracorde de Mercure, du chant *ſi ut re mi*, ſe trouve placé ſur le quinzième degré de la table de la génération harmonique. Les chants qui lui répondent de ſix en ſix degrés au-deſſus de lui, ſur la même *baſſe-fondamentale*, ſont les formules des autres genres de la muſique, & des différentes eſpèces du même genre, préciſément dans les rapports aſſignés par Ptolomée. (Edit. de Wallis, pag. 32.)

Les rapports des cordes du *chromatique intenſe*, ſont 88, 84, 77, 66, qui répondent aux rapports ſuivans des vibrations, $\frac{1}{88}$, $\frac{1}{84}$, $\frac{1}{77}$, $\frac{1}{66}$; ou 21, 22, 24, 28, *mi* ♯, *ſv*, *ſol*, *jv*. A la vérité, le chant qui commence au vingt-unième degré eſt *mi* ♯, *ſv*; *ſol*, *ſol*, & non pas *mi* ♯, *ſv*, *ſol*, *jv*. Mais il faut obſerver que le chant *ſi ut re mi*, fut pendant pluſieurs ſiècles le ſeul en uſage. Or en recevant des Egyptiens la lyre de Mercure, les Grecs avoient auſſi adopté la loi qui défendoit d'en changer l'accord, ſoit par reſpect pour ſon inventeur, ſoit qu'ils craigniſſent l'altération que pouvoient occaſionner dans les mœurs les agrémens d'une muſique plus riche & plus variée. Tout ce que purent faire Terpandre, Pythagore & quelques autres, pour étendre dans la ſuite l'échelle du ſyſtême grec, ce fut d'ajouter à l'aigu du chant *ſi ut re mi*, trois ou quatre tétracordes abſolument ſemblables au premier. Mais en perdant l'antique ſimplicité de ſes mœurs, la Grèce ſe dégoûta bientôt de l'uniformité du chant des premiers muſiciens. Il fallut pour s'accommoder à ſon goût ſurprendre la vigilance des magiſtrats. Les nouveaux compoſiteurs y parvinrent par le ſoin qu'ils eurent de ne varier jamais que la tenſion des cordes moyennes de chaque tétracorde, appellées dans la ſuite *cordes mobiles*; & de conſerver ſcrupuleuſement l'intervalle de quarte entre la première & la dernière, qui furent appellées *cordes ſtables*. Ce fut de ces variations des cordes moyennes que naquirent les trois genres de la muſique grecque; pour la formation deſquels il eſt certain que l'on conſulta la *baſſe-fondamentale* la plus ſimple, 1, 2, 3, 4: puiſque les différentes formules de chaque genre ſont, à l'exception du quatrième ſon de chaque tétracorde, des chants produits par cette même *baſſe*. D'où il eſt naturel de conclure qu'il en eût été de même de ce quatrième ſon, ſi ſon accord n'eût été préciſément déterminé par la loi.

En avançant de ſix degrés au-deſſus du chromatique intenſe, on trouve la formule du genre *chromatique mol*; dans les

rapports de.	140, 135, 126, 105.
Qui ſont ceux des cordes; & ſuivant ceux des vibrations. . . , ...	27, 28, 30, 36.
Répondant aux notes de la table de la génération harmonique.	*ta* 𝄪, *jv*, *ſi*, *re*.
Le chant de ce vingt-ſeptième degré eſt à la vérité.	*ta* 𝄪, *ja*, *ſi*, *ut*.

Mais *ut* n'eſt pas la quarte de *ta* 𝄪. Car le rapport de la quarte eſt de trois à quatre, ou de 27 à 36. Or *ta* 𝄪 eſt placé ſur le vingt-ſeptième degré, & *re* ſur le trente-ſixième. C'eſt donc *re* & non pas *ut*, qui doit être le quatrième ſon de la formule du genre *chromatique mol*.

Le

Le chant tétracordal du trente-troiſième degré ſeroit dans les rapports. . 204, 198, 187, 153.
Et ſuivant les vibrations. 33, 34, 36, 44.
Celui du trente-neuvième ſeroit dans les rapports. . . . . 280, 273, 260, 210.
Et par les vibrations. . . 39, 40, 42, 52.
Mais ces deux eſpèces furent, à ce qu'il paroît, réduites à une ſeule, & priſes ſur le neuvième degré, dans les rapports. . 576, 640, 704, 768.
Ou. . . . . 9, 10, 11, 12.

Pourquoi cette formule, qui eſt, ſuivant Ptolomée, celle du *diatonique égal*, ne ſe trouve-t-elle pas ſur le trente-ſixième degré; puiſque trente-ſix eſt moyen terme entre trente-trois & trente-neuf? C'eſt que le chant du trente-ſixième degré eſt formé de quatre notes ſur le même degré, *re*, *re*, *re*, *re*. Celui du dix-huitième eſt formé de trois notes auſſi ſur le même degré, *re*, *re*, *re*, *mi*. Or la lyre de Mercure ayant quatre cordes différentes, le chant tétracordal devoit néceſſairement être formé de quatre ſons différens. Il a donc fallu recourir à la double octave du *re* placé ſur le trente-ſixième degré; c'eſt-à-dire au chant *re*, *mi*, *ſol*, *ſol*, du neuvième degré, dans lequel on ſubſtitua par licence, & comme note de paſſage, le *ſv* au premier *ſol*; 1°. pour avoir un chant compoſé de quatre ſons différens; 2°. pour rendre le chant du neuvième degré plus diatonique.

Mais je ne vois pas pourquoi, contre la coutume des anciens, & contre la ſienne même, Ptolomée a employé pour ce genre les rapports des vibrations au lieu de ceux des cordes. Cependant il eſt indubitable que c'eſt aux vibrations qu'il faut appliquer les rapports du genre diatonique égal; car en les appliquant aux cordes, ils répondroient dans la table de la génération harmonique aux nombres. 11, 12, $13\frac{1}{3}$, $14\frac{2}{3}$.

Or, on ne trouve ni dans cette table, ni dans l'échelle du ſyſtême grec, les ſons exprimés par ces rapports.

Enfin la formule du genre *enharmonique* ſe trouve placée à ſix degrés plus haut que les deux eſpèces de chromatique dont je viens de parler; dans les rapports de. . 368, 360, 345, 276.
Par ceux des vibrations. 45, 46, 48, 60.
Répondans aux notes. . *ſv* ♯, *ſv* †, *ſol*, *ſi*.

Tels ſont les véritables rapports des genres de la muſique des anciens, aſſignés ou plutôt rétablis par Ptolomée; mais primitivement tirés des harmoniques de la *baſſe-fondamentale ut*, *ut*, *ſol*, *ut*; 1, 2, 3, 4. Il n'y a nulle difficulté à l'égard du genre diatonique; *ſi ut re mi* étant le plus ſimple, le plus facile, le plus naturel, il a dû être produit par la *baſſe-fondamentale* la plus ſimple & la plus naturelle. Or, cette *baſſe* ne produit aucun chant plus ſimple que le chant *ſi ut re mi*. A la vérité le chant *la*, *ſv*, *ſi*, *ut*, 13, 14, 15, 16, eſt également diatonique; mais quel eût été parmi les Grecs, & quel ſeroit maintenant le muſicien capable d'accorder quatre cordes dans les rapports 13, 14, 15, 16? Toutes choſes égales d'ailleurs, on a donc dû préférer le chant *ſi ut re mi* à tous les autres de la même *baſſe-fondamentale*.

Cela poſé, tous les chants des autres genres ont dû être pris de ſix en ſix dégrés au-deſſus du chant *ſi*, *ut*, *re*, *mi*; car le quatrième ſon de chaque tétracorde devroit être à la quarte du premier. Or, pour que deux nombres entiers repréſentent une quarte, il faut que le premier, diviſé par trois, donne le même quotient que le ſecond diviſé par quatre. Il faut donc que le premier ſoit un multiple de trois. Or au-deſſus de quinze, il n'y a que les nombres 18, 21, 24, 27, 30, &c. qui ſoient des multiples de trois. C'eſt donc ſur les 18, 21, 24, 27, 30[es], &c. degrés que devoient être priſes les formules des différens genres. Mais ces formules devoient être compoſées chacune de quatre ſons différens; ce qui exclut les chants des degrés pairs; puiſque les deux premières notes des chants de ces degrés ſont toujours à l'uniſſon. Il a donc fallu ſe reſtreindre aux chants des degrés impairs; c'eſt-à-dire à ceux des 21, 27, 33, 39 & 45 degrés.

Nota, cependant que le chant *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, n'eſt pas proprement le chant du quinzième degré; car les chants produits par une *baſſe-fondamentale* quelconque, ſont formés par les ſons les plus voiſins les uns des autres dans les colonnes adjacentes; d'où il s'enſuit, que le chant du quinzième degré devroit être *ſi*, *ut*; *ſi*, *ut*; 15, 16; 15, 16. Mais il faut obſerver qu'après le premier *ut* il y a néceſſairement un repos; puiſqu'il y en a un à la *baſſe-fondamentale* après l'octave *ut ut*, 1, 2. (Voyez le n°. II de cet article.) Or après un repos on eſt libre de commencer une nouvelle phraſe, ou un nouveau nombre par le ſon qu'on juge à propos de prendre, pourvu que le nouveau ſon ſe ſauve régulièrement. On eſt donc libre ici de commencer la ſeconde phraſe au *ſi* ou au *re*; pourvu que ce *re* aille ſe réſoudre ſur le *mi ſuivant*. (Voyez le n°. II.) Le chant *ſi ut re mi* eſt donc auſſi régulier que le chant *ſi ut ſi ut*; ſur lequel il a l'avantage de la variété.

Dans les formules des autres genres, le troiſième ſon ne ſe ſauve pas régulièrement ſur le quatrième; on en a vu la raiſon; c'eſt que ſans égard à la ſalvation du troiſième ſon, le quatrième devoit néceſſairement former une quarte avec le premier. Pourquoi cela? parce que la quatrième corde de la cythare ou lyre de Mercure, ſonnant *ſi ut re mi*, étoit à la quarte de la première. On eſt donc fondé à conclure, contre l'autorité d'Ariſ-

toxène, (vid. Aristox. pag. 2.) que le genre diatonique est le plus ancien; puisque non-seulement, il est le plus simple, le plus facile, le plus naturel, mais encore le seul régulier. Le chant *re mi sv sol*, formule du *diatonique égal*, semble au premier coup-d'œil plus simple que le chant *si ut re mi*; d'où il faudroit conclure qu'il est plus ancien; mais le troisième son de cette formule dissonnant avec les trois autres, comment eût-il été possible de l'accorder avec eux, lorsque la lyre n'avoit encore que quatre cordes? D'ailleurs c'est par licence que ce troisième son fut introduit dans le genre diatonique égal; puisque ce son ne se trouve ni dans le systême grec, ni dans le systême naturel. Or à qui persuadera-t-on que le plus ancien des chants ait commencé par une licence? Au reste, il ne s'agit point ici de l'antiquité respective des genres de la musique grecque; mais seulement de leur subordination à la *basse-fondamentale*; subordination que je crois avoir péremptoirement établie.

Genres de la musique moderne. Ils n'ont pas des différences spécifiques aussi marquées que ceux de la musique grecque, ni assises sur les mêmes fondemens. Cependant il ne faut pas s'imaginer avec Rousseau, (art. *Genre*) que nos genres soient « presque toujours mixtes, c'est-à-dire, que le » diatonique entre pour beaucoup dans le chro» matique, & que l'un & l'autre soient nécessai» rement mêlés à l'enharmonique. » La preuve qu'il en apporte ne prouve nullement cette assertion. « Une pièce toute entière dans un seul genre » seroit très-difficile à conduire, & ne seroit pas » supportable. » Non sans doute: pas plus dans la musique grecque que dans la nôtre; quoique des trois intervalles de chaque genre, il y en eût toujours un de diatonique; puisque le troisième intervalle, qui étoit le plus grand, étoit tantôt un ton majeur, tantôt une tierce majeure, tantôt une mineure, &c. Chez les Grecs, comme chez nous, un genre ne résulte pas seulement d'un intervalle *diatonique*, *chromatique*, *enharmonique*, *diacommatique*, &c., mais du passage entier, c'est-à-dire de la phrase, ou du membre de la phrase dans laquelle se trouve cet intervalle. Chez les Grecs, la formule de chaque genre renfermoit quatre sons: elle en renferme autant chez nous; avec cette différence que tous les genres des Grecs, dans le même mode, appartenoient à la même *basse-fondamentale*; au lieu que chaque genre, quoique dans le même mode, a chez nous sa *basse-fondamentale* particulière. C'est ce qu'il s'agit de développer.

1°. « Le genre *diatonique* moderne résulte de » la marche consonnante de la *basse* sur les cordes » d'un même mode. » (Rousseau, art. Diatonique.) Il n'y a qu'un mot à ajouter à cette définition qui seroit parfaitement exacte si Rousseau eût dit: *de la basse-fondamentale.* Car on est dans le genre diatonique, tant qu'on n'employe dans le chant que les notes de la gamme du mode de ce chant: par exemple, en *ut*, les différentes combinaisons de la gamme *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*. Or, on a vu ci-dessus que le chant *si ut re mi* est un produit de la *basse-fondamentale*, *ut*, *ut*, *sol*, *ut*. Donc le chant *mi fa sol la*, semblable, & à la quarte du premier, doit avoir une *basse-fondamentale* semblable, & à la quarte de la *basse-fondamentale ut*, *ut*, *sol*, *ut*; c'est-à-dire, *fa*, *fa*, *ut*, *fa*. Or, *ut*, *ut*, *sol*, *ut*, sont les quatre premiers sons de la *basse-fondamentale* naturelle du mode d'*ut*; donc *fa*, *fa*, *ut*, *fa*, sont également les quatre premiers sons fondamentaux de la *basse-fondamentale* du mode de *fa*. Donc le chant *si ut re mi*: *mi fa sol la*, qui est une des combinaisons de la gamme.... *ut re mi fa*; *sol la si ut*, appartient à deux modes, à celui d'*ut* & à celui de *fa*. Donc le chant *ut re mi fa sol la si ut*, appartient au mode d'*ut* & au mode de *fa*. Or, ce chant est la formule du genre diatonique moderne, & il a pour *basse-fondamentale* les quatre premiers sons fondamentaux des modes auxquels il appartient. Donc le genre diatonique est celui qui a dans chaque mode, pour *basse-fondamentale*, les quatre premiers sons de la *basse-fondamentale* naturelle de ce mode.

Nota, 1°. Cette démonstration est appuyée sur la supposition que la gamme des modernes appartient à deux modes différens; ce qui sera toujours vrai, si l'on s'en tient aux rapports que les modernes assignent aux sons de cette gamme; soit que l'on prenne, comme je l'ai fait, *ut*, *ut*, *sol*, *ut*; ou, comme Rameau, (*génération harmonique*) *sol ut sol ut*, pour *basse-fondamentale* du chant *si ut re mi*. Car si on préfère cette dernière *basse-fondamentale*, il faudra donner pour *basse-fondamentale* au chant *mi fa sol la*, la *basse ut*, *fa*; *ut*, *fa*. Mais *sol*, *ut*; *sol*, *ut* est certainement une *basse* du mode d'*ut*. Donc *ut*, *fa*; *ut*, *fa* appartient au mode de *fa*. Dans le systême de Rameau, comme dans le mien, qui n'en est qu'un développement, le chant *si*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, & par conséquent le chant *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *si*, *ut*, appartiennent donc à deux modes différens, au mode d'*ut* & au mode de *fa*.

Nota, 2°. Quand même on supposeroit que la véritable gamme du mode d'*ut* est la gamme *ut*, *re*, *mi*, *sv*, *sol*, *ta*, *jv*, *si*, *ut*; c'est-à-dire la gamme du cor & de la trompette, en un mot la quatrième octave des harmoniques d'*ut*, (voyez *la première colonne de la table de la gén. harm.*) le principe que je viens de poser seroit encore vrai dans toute son étendue; c'est-à-dire que le genre diatonique seroit le résultat des quatre premiers sons fondamentaux de la *basse-fondamentale* de ce mode. Car la gamme de la trompette est composée des deux tétracordes *si ut re mi*, ou simplement *ut re mi*, & *ta jv si ut*. Or, ces deux chants se trouvent au-dessus de la *basse-fondamentale*, *ut*, *ut*, *sol*, *ut*. L'un sur

le quinzième, l'autre sur le treizième degré. Donc en supposant que la gamme des modernes n'est autre chose que la gamme du cor, réduite par le tempérament aux huit notes, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*; elle sera entièrement dans le mode d'*ut*, & aura pour *basse-fondamentale* les quatre premiers sons fondamentaux du mode d'*ut*.

Donc, 1°. dans tous les cas le genre *diatonique* est le résultat des quatre premiers sons fondamentaux du mode du chant diatonique donné, ou, suivant la définition de Rousseau; le résultat de la marche consonnante de la *basse-fondamentale* sur les cordes d'un même mode.

2°. Le genre *chromatique moderne*, dont les chants n'ont pas à beaucoup près cette simplicité, ni l'harmonie cette douceur qui se fait sentir dans le genre diatonique, prend sa source dans la marche fondamentale par tierce. Les harmoniques des quatre premiers sons de la *basse-fondamentale* naturelle sont liés entr'eux par des sons communs, c'est-à-dire placés sur le même degré dans chacune des quatre premières colonnes; ces liaisons, qui font la douceur de l'harmonie, se trouvent dans ces quatre colonnes de douze en douze degrés; & dans les trois premières de six en six. Mais les liaisons de ces quatre colonnes avec la cinquième & la sixième, ne se trouvent que de soixante en soixante; & celles des cinquième & sixième colonnes avec les quatre précédentes & les trois suivantes, seulement de 840 en 840 degrés. D'où il s'ensuit qu'il y a cinq fois plus de liaison entre les quatre premières colonnes qu'entr'elles, & la cinquième jointe à la sixième; & quatorze fois plus entre les six premières qu'entr'elles & les trois suivantes. Les différences spécifiques des genres modernes ont donc leur source dans la nature même de l'harmonie qui leur est propre; harmonie cinq fois plus douce dans le genre diatonique que dans le chromatique; & quatorze fois plus dans ce dernier que dans le suivant, qui est absolument inusité dans la musique moderne.

Les chants du genre chromatique ont aussi une irrégularité au moins apparente, qui choque l'oreille la moins exercée. Lorsque la *basse-fondamentale* fait un mouvement de tierce majeure ou mineure, comme *ut mi*; le *sol* ♯, dix-septième majeure du *mi*, fait avec le *sol* adjoint, (voyez la génération harmonique, colonnes IV, V & VI. 24 & 25 degrés) un *demi*-ton mineur, dans le rapport de 24 à 25^e^, que l'oreille prend pour un demi-ton majeur, de 15 à 16. Or, le son grave du demi-ton majeur, en se résolvant sur le son aigu, produit un repos parfait. Exemple: *si*, *ut*. Dans le demi-ton mineur, au contraire, le repos n'a lieu que par la résolution du son aigu sur le son grave. Le chant *sol sol* ♯, produit par la *basse-fondamentale ut mi*, est donc une cadence renversée, c'est-à-dire qu'elle fait attendre un repos, lequel ne peut être occasionné que par la salvation du *sol* ♯ sur le *sol* naturel au moyen de cette *basse-fondamentale ut mi sol*, ou *ut mi ut*. Mais dans l'harmonie resserrée, ce dernier repos n'est point senti par l'oreille, qui prenant pour majeur le demi-ton de *sol* à *sol* ♯, éprouve un repos sur le *sol* ♯, dans ce chant *sol sol* ♯; comme elle en éprouveroit un sur l'*ut* dans le chant *si ut*. Or, le repos, senti sur le *sol* ♯, est à contre-tems; puisqu'il répond à un son fondamental impair, (voyez n°. II de cet art.) c'est-à-dire au *mi* fondamental de la cinquième colonne. L'oreille éprouve donc deux repos de suite, l'un sur le *sol* antécédent, l'autre sur le *sol* ♯; conséquemment deux tems forts de suite; enfin deux frappés; ce qui détruit l'impression de la mesure. Ainsi le repos du chant *sol sol* ♯ soulage l'organe, ce qui est le propre des repos, & fatigue l'esprit par l'altération de l'uniformité du rhythme.

C'est à cette marche *sol sol* ♯ que j'ai attribué une irrégularité apparente. *Irrégularité*, en ce qu'elle fait éprouver un repos sur un tems foible: *apparente*, 1°. en ce que ce repos ne se fait sentir que dans l'harmonie resserrée à la moderne; mais on n'en éprouve réellement aucun dans l'harmonie complette, telle que l'employoient les Grecs, telle que nous l'employons encore nous-mêmes dans les cornets d'orgue, & quelquefois dans l'harmonie à grand orchestre. Lorsque vous pressez une touche du cornet, vous faites parler avec le son le plus grave ses quatre premiers harmoniques, au nombre desquels se trouve la dix-septième majeure. Lors donc que vous pressez successivement les trois touches *ut mi sol*, ou *ut mi ut*; vous produisez, mais sans le distinguer, le chant *sol sol* ♯ *sol*; vous croyez n'entendre absolument que la basse *ut mi sol* ou *ut mi ut*; & vous n'éprouvez d'autre repos que ceux qu'elle présente naturellement; c'est-à-dire, en supposant ces trois notes d'égale valeur, un sur la première & un sur la dernière; mais point sur le *mi*, ni par conséquent sur le *sol* ♯, qui est un de ses harmoniques. 2°. En ce que l'impression de ce repos n'est que transitoire, & que même dans l'harmonie resserrée, elle est aussi tôt effacée par la salvation naturelle du *sol* ♯ sur le *sol* naturel suivant; de sorte que, même dans la mélodie dénuée de tout accompagnement, ce chant *sol sol* ♯ *sol*, présente deux repos, l'un sur le premier, l'autre sur le dernier *sol*.

Les modernes font rarement usage de cette salvation, préférant la résolution du *sol* ♯ sur le *la*, tierce majeure de *fa*. Ce chant *sol sol* ♯ *la*, composé de deux demi-tons successifs, le premier mineur dans le rapport de 24 à 25, le second majeur dans le rapport de 15 à 16, constitue le genre *chromatique moderne*. Mais l'harmonie & la mélodie des quatre premières colonnes de la génération harmonique étant distinguée de celle des 4, 5, 6 & 8^e^ colonnes par les différences sensibles que j'ai exposées ci-dessus,

on peut assurer, qu'indépendamment de la salvation des modernes, ces huit colonnes constituent réellement deux genres différens, dont le second est chromatique, puisque le chant *sol sol*♯ *sol*, contient un demi-ton mineur, qu'on ne trouve ni dans la gamme diatonique des modernes, ni dans la gamme diatonique naturelle.

Donc, 2°. le genre *chromatique moderne* est, comme le *diatonique*, le résultat de quatre sons fondamentaux; c'est-à-dire du quatrième, du cinquième & du sixième de la *basse-fondamentale* naturelle, dont l'harmonie est liée par le *si* du soixantième degré; auxquels on peut ajouter le huitième qui contient aussi un *sol*, sur lequel peut se résoudre le *sol*♯. Le genre *diatonique* est donc le produit de la *basse-fondamentale* naturelle, *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4; le *chromatique naturel* celui de la *basse-fondamentale*, *ut mi sol ut*; 4, 5, 6, 8; & le *chromatique moderne* celui de la *basse-fondamentale*..... *ut mi la*, 4, 5, $\frac{20}{3}$. On pourroit encore prendre pour *basse-fondamentale* du *chromatique naturel* la *basse-fondamentale* naturelle *mi sol jv ut*, 5, 6, 7, 8; dont l'harmonie auroit, toutes choses égales d'ailleurs, soixante-dix fois moins de douceur que celle de la *basse-fondamentale*, *ut ut sol ut*; 1, 2, 3, 4; puisque dans l'une les liaisons d'harmonie sont placées de douze en douze degrés, & dans l'autre seulement de 840 en 840.

Nota. 1°. Que le *la* sur lequel se résout le *sol*♯ du *chromatique moderne*, doit nécessairement être tierce majeure de *fa*. Car, 1°. s'il étoit quinte de *re*, il feroit avec *sol*♯ un intervalle de 25 à 27, différent du demi-ton majeur d'un quatre-vingtième; c'est-à-dire d'un demi-quart de ton. Le passage *sol*♯ *la* feroit donc *diacommatique* & non pas chromatique. 2°. Si le *la* étoit égal au *jv*, vingt huitième d'*ut*, la *basse-fondamentale* du passage *sol sol*♯ *la*, feroit *ut mi jv*, 4, 5, 7; dans laquelle il n'y a point de repos sur le dernier son; un repos ne pouvant être produit que par la succession fondamentale d'un son pair à un son impair. Il n'y en auroit donc point après le *sol*♯; donc le *sol*♯ ne feroit pas sauvé.

Nota. 2°. La *basse-fondamentale ut mi la* est un passage du mode d'*ut* au mode de *la*. Il doit donc y avoir un repos après l'*ut*. Donc il doit y en avoir un après le *sol* du chant *sol sol*♯ *la*. Donc le *sol* est séparé du *sol*♯, & ne fait point partie de la même phrase, ou du même membre de phrases. Donc les notes *sol sol*♯ n'appartiennent point au même genre; donc elles ne constituent pas un genre, proprement dit, à l'égard des notes *sol*♯ *la*; elles forment un demi-ton majeur, c'est-à-dire un intervalle diatonique. Donc dans les notes *sol sol*♯ *la*, il n'y a point d'intervalle chromatique.

Conclurons-nous de-là que les modernes n'ont point de genre chromatique? Non. Mais c'est dans la résolution de la quinte superflue, & dans celle de la sixte italienne, qu'il faut chercher des passages de ce genre.

1°. Les Italiens sauvent ainsi la quinte superflue; *sol si re*; *sol si re*♯;.... *sol ut mi*. Les deux premiers accords appartiennent à la même *basse-fondamentale*, *ut*, I; le chant passant du *re* au *re*♯ dans le même accord. Or, le demi-ton de *re*♯ à *mi* dans le rapport de 19 à 20 est un véritable intervalle chromatique. Le chant *re re*♯ *mi* appartient donc au genre chromatique. (Voyez l'art. *Quinte* de Rousseau.)

2°. Les François la sauvent par cette succession d'accords, *si re fa la*;.... *ut mi sol*♯, *ut mi* LA; dans laquelle l'accord *ut mi sol*♯ a aussi pour *basse-fondamentale ut* 1. Or, l'accord *ut mi sol*♯, 16, 20, 25, de la première colonne se résout sur l'accord *ut mi ta*, 16, 20, 26, de la seconde. (Table de la génération harmonique.) L'accord *ut mi la* n'est donc qu'une altération de l'accord *ut mi ta*. Le *sol*♯ forme donc avec le *la* un demi-ton dans le rapport de 25 à 26, intervalle de la gamme chromatique. Le chant *la sol*♯ *la* appartient donc au genre chromatique.

3°. Enfin la sixte superflue ou italienne *fa la si re*♯, n'est dans sa forme primitive autre chose que l'accord *jv ta si re*♯, 11, 13, 15, 19; lequel se résout sur l'accord *mi la ut mi* ou *sol la ut mi*. Les modernes employent le premier, afin de faire résoudre le *fa* de l'accord de sixte-superflue sur le *mi* suivant, avec lequel il forme un demi-ton; mais le *fa* naturel ou harmonique doit se résoudre sur le *sol*, duquel il est moins éloigné que du *mi*. Car la fraction $\frac{12}{11}$, qui exprime l'intervalle du *fa* naturel au *sol*, est moindre que la fraction $\frac{11}{10}$ qui exprime le rapport du même *fa* au *mi*. Dans les deux cas le *re*♯ fait avec le *mi* un demi-ton, ou intervalle chromatique de 19 à 20. (Génération harmonique, col. I & II.) La résolution de la sixte-superflue appartient donc encore au genre chromatique.

L'harmonie du genre chromatique moderne est donc aussi naturelle que celle des genres de la musique grecque, puisqu'elle est le produit des deux premiers sons de la *basse-fondamentale* naturelle.

Genre enharmonique moderne. (Voyez l'article *Enharmonique* de Rousseau.) L'accord de septième diminuée *sol*♯ *si re fa*, regardé par les modernes comme sensible en mineur de *la*, c'est-à-dire comme faisant partie de l'accord *mi sol*♯ *si re fa*, partage, comme tous ses renversemens l'octave en quatre parties à-peu-près égales. Tous ses renversemens *si re fa sol*♯; *re fa sol*♯ *si* & *fa sol*♯ *si re*, pourroient donc être regardés comme autant de sensibles, en les supposant composés de trois tierces mineures, comme leur accord primitif *sol*♯ *si re fa*; c'est-à-dire en les transformant ainsi: *si re fa la*♭; *re fa la*♭ *ut*♭; *fa la*♭ *ut*♭ *mi*♭♭. Le prétendu *genre enharmonique* moderne consiste à préparer l'un de ces trois

accords sous une forme, & à le sauver sous une autre : par exemple, à préparer le premier sous la forme de sixte sensible du mode de *la ; si re fa sol* ♯ ; & à le sauver sous la forme de septième diminuée, c'est-à-dire de sensible du mode d'*ut ; si re fa la b.* Or, soit que l'on considère cette transmutation par rapport au chant, à la *basse-fondamentale*, ou à la forme originelle des accords, on n'y découvrira pas la moindre trace du genre *enharmonique.*

1°. Le passage du *sol* 𝄪 au *la b* n'appartient point à ce genre, mais au *diacommatique.* Car il est clair que les intervalles *diatoniques* du mode d'*ut* sont contenus dans la quatrième octave de ses harmoniques, (*Génération harmonique*, col. I.) entre le huitième & le seizième degré ; les *chromatiques* ou demi-tons dans la cinquième octave, entre le seizième & le trente-deuxième ; les *enharmoniques* ou quarts de ton dans la sixième octave, entre le trente-deuxième & le soixante-quatrième ; enfin les *diacommatiques*, commas ou demi-quarts de ton, dans la septième octave, entre le soixante-quatrième & le cent vingt-huitième degré. Or, le *sol* 𝄪, dans la première colonne des harmoniques d'*ut*, égale 25 ou $\frac{125}{5}$: le *la b* comme tierce mineure de *fa*, égale $\frac{128}{5}$. Donc le *sol* ♯ est au *la b*, comme 125 est à 128 ; donc l'un diffère de l'autre de $\frac{3}{128}$. Or, $\frac{3}{128}$ est un intervalle *diacommatique.* Donc le passage du *sol* 𝄪 au *la b* est un passage diacommatique, & non pas enharmonique.

2°. La *basse-fondamentale* de ce passage appartient au genre chromatique. Car on a vu ci-dessus que les mouvemens fondamentaux d'octave, de quinte & de quarte sont spécialement & exclusivement affectés au genre *diatonique ;* & les mouvemens de tierce au genre *chromatique.* Or, l'accord *sol* 𝄪 *si re fa* étant regardé comme sensible du mode de *la*, tous ses renversemens sont censés dans le mode de *la.* Donc lorsqu'on employe le premier de ses renversemens, successivement sous les deux formes *si re fa sol* 𝄪 & *si re fa la b*, on est censé passer du mode de *la* à celui d'*ut*, par un mouvement fondamental de tierce mineure ; & par conséquent entrer dans le genre chromatique. En passant de *re fa sol* 𝄪 *si*, à *re fa la ut b*, on passe du mode de *la* à celui de *mi b* par un mouvement fondamental de fausse quinte ; mouvement interdit à la *basse-fondamentale.* Enfin le changement de *fa sol* 𝄪 *si re*, en *fa la b ut b mi bb*, se fait en passant du mode de *la* à celui de *sol b*, par un mouvement fondamental de seconde superflue, qui peut être permis à la *basse-fondamentale*, en le regardant comme tierce mineure ; ce qui placera encore l'harmonie dans le genre chromatique. Je suppose que dans tous les changemens la première forme de l'accord est regardée comme renversement de l'accord *sol* 𝄪 *si re fa*, & la seconde comme septième diminuée, c'est-à-dire comme sensible d'un nouveau mode. Toutes ces combinaisons de l'accord de septième diminuée, imaginées par Rameau, se réduisent donc à une seule combinaison régulière, mais qui n'a rien du genre enharmonique ; puisque le chant qu'elle produit appartient au genre *diacommatique*, & sa *basse fondamentale* au chromatique.

3°. On trouvera le même résultat en rapportant l'accord de septième diminuée à sa forme originelle. Car la septième diminuée, *sol* 𝄪 *si re fa* n'est qu'un renversement du triton *re fa sol* 𝄪 *si*, lequel n'est lui-même qu'une altération de l'accord impair *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15 ; qui a pour *basse-fondamentale*, *ut*, 1, & se résout, par un mouvement fondamental d'octave, sur l'accord *mi sol la ut*, 10, 12, 14, 16 ; le *fa* naturel montant au *sol* pour les raisons que j'ai exposées ci-dessus. (Voyez au N°. I de cet article, les expériences qui concernent la progression impaire.) Or, l'accord *mi sol la ut* est une des faces de l'accord parfait naturel *ut mi sol la ut*, 4, 5, 6, 7, 8, ou 8, 10, 12, 14, 16. (Voy. *Accord parfait* & *Sixte ajoutée.*) L'accord *re fa ta si*, qui se résout sur *mi sol la ut*, est donc un accord sensible du mode d'*ut.* Il en faut dire autant de *re fa sol* 𝄪 *si*, qui est le même accord, altéré par le tempérament moderne. Tous les renversemens de *re fa sol* 𝄪 *si* appartiennent donc au mode d'*ut.* Donc par les transformations de Rameau *fa sol* 𝄪 *si re* peut devenir sensible de *mi b ; sol* 𝄪 *si re fa* sensible en *fa* 𝄪, & *si re fa sol* 𝄪 sensible en *la.* Or, ces trois changemens ne peuvent s'opérer qu'en regardant successivement chacun de ces trois accords comme renversement de *re fa sol* 𝄪 *si* & comme sensible ; c'est-à-dire qu'en passant du mode d'*ut* au mode de *mi b ;* ou au mode de *fa* 𝄪, ou au mode de *la ;* c'est-à-dire qu'en faisant faire à la *basse-fondamentale* un mouvement de tierce mineure ascendant ; de quarte superflue, ou de tierce mineure en descendant. Or, le premier & le dernier de ces mouvemens constituent le genre chromatique ; le second est interdit à la *basse-fondamentale.* Dans tout cela on n'apperçoit pas la moindre trace du genre enharmonique. (Voyez *Septième diminuée.*)

Cependant nos recherches n'ont pas été absolument vaines, puisque nous avons découvert en passant que les deux accords les plus savans, ceux dont Rameau ni Tartini n'ont pu parvenir à trouver l'origine ; en un mot, la septième diminuée & la sixte italienne, sont absolument le même accord ; & se sauvent par le même mouvement fondamental, par le mouvement d'octave. Car on a vu que la forme originelle de la septième diminuée, ou plutôt du triton avec tierce mineure, *re fa sol* 𝄪 *si*, 9, $\frac{32}{3}$, $\frac{25}{2}$, 15, est *re fo ta si*, 9, 11, 13, 15 ; que celle de la sixte italienne ou superflue, *fa la si re* 𝄪 ; $\frac{32}{3}$, $\frac{40}{3}$, 15, $\frac{75}{4}$, est *fo ta si ut* 𝄪 *re* 𝄪, 11, 13, 15, 17, 19, dont on a retranché le troisième terme, afin de pouvoir la résoudre sur un accord con-

sonnant *mi la ut mi*, au lieu de *mi la ut re mi*; d'où il s'ensuit que ces deux accords appartiennent à la même progression, 1, 3, 5, 7, 9, 11, &c. Or, deux sons quelconques, immédiatement consécutifs de cette série entendus ensemble, reproduisent le générateur 1. (Expériences du N°. I de cet article.) Donc le triton avec tierce mineure & la sixte superflue, ont la même *basse-fondamentale*; donc ils peuvent être regardés comme ne faisant qu'un seul accord, *re fa la si ut♯ re♯*, 9, 11, 13, 15, 17, 19.

La quinte superflue *ut mi sol♯ si re* a, comme on l'a vu ci-dessus, *ut* 1 pour *basse-fondamentale*. Voilà donc les trois accords les plus savans, les plus difficiles à traiter, réduits à la *basse-fondamentale* & à la marche la plus simple que l'on puisse assigner à un accord. Cette découverte ne doit-elle pas naturellement nous porter à conclure que ce qu'on appelle écarts & licence dans les arts, ne sont pas toujours de véritables licences; mais sont souvent des effets très-réguliers de causes qui nous sont encore inconnues? Réflexion vraiment satisfaisante, & pour le philosophe engagé dans la recherche des principes du beau, & pour l'artiste qui a le courage de se soustraire à l'esclavage de l'imitation, & de se frayer de nouveaux sentiers! Cette réflexion justifie les recherches de l'un, & les prétendus écarts de l'autre.

V. Basse-fondamentale. *Salvation des accords.* Dans une succession harmonique, telle, par exemple, que celle de la table de la génération harmonique; chaque colonne impaire est respectivement moins consonnante que les colonnes paires adjacentes. Les colonnes impaires répondent donc aux tems foibles de l'harmonie, & les paires aux tems forts. Or, un accord n'est qu'un grouppe d'harmoniques, qui ont nécessairement un générateur commun; puisque suivant l'expérience de Tartini, (Expérience quatrième, N°. I.) il n'y a point de grouppe de sons commensurables qui n'en reproduisent un. Tout accord a donc nécessairement une *basse-fondamentale*. (Voy. le N°. 7 de cet article: voyez aussi chaque accord à son article particulier.) Tout accord placé dans un tems foible appartient donc à une colonne impaire, & dans un tems fort à une colonne paire. Or, Règle unique, générale et sans exception: *dans toute succession harmonique, chaque son d'une colonne impaire doit se sauver sur le son le plus proche de la colonne paire suivante.*

Car parmi les harmoniques de la colonne impaire, les uns sont à l'unisson des harmoniques les plus proches de la colonne paire adjacente, les autres forment avec eux un intervalle. Or, les uns & les autres sont astreints à la règle que je viens de poser.

1°. *Les unissons*, pour faire la liaison de l'harmonie, ce qu'ils ne peuvent faire qu'en restant en place. (voyez *Liaison.*)

2°. *Ceux qui forment intervalle*: prenons pour exemple ces deux accords....

I. Col. impaire.	*re fa;*	7, 9, 11.
II. Col. paire.	*sol ut mi sol;*	6, 8, 10, 12.

Si l'on faisoit sonner ensemble ces deux accords, il en résulteroit un mélange de sons insupportable: *sol la ut re mi fa sol*. Or, la prolongation spontanée des vibrations du premier pendant la résonnance du second produit à-peu-près le même effet. (Voyez N°. II de cet article.) Comment éviter cette cacophonie? Faudra-t-il attendre la fin de la résonnance de la colonne impaire, pour faire sonner la colonne suivante? Ce seroit vouloir retrancher la mesure de l'harmonie; 1°. parce que la trop grande lenteur de la mesure en fait perdre le sentiment; 2°. parce que la résonnance des sons graves a plus de durée que celle des sons aigus; d'où il s'ensuit qu'en se réglant même pour cela sur la *basse-fondamentale*, il faudroit changer de mesure à chacun de ses mouvemens. Faudra-t-il étouffer les sons de la colonne impaire comme on le pratique sur le clavecin & le piano-forté? 1°. Cela n'est pas possible sur tous les instrumens. 2°. Quand même on pourroit parvenir à arrêter les ondulations des cordes vibrantes; comment étouffer celle des parois & des corps adjacens? Le seul moyen qui nous reste est donc une salvation régulière; & cette régularité consiste à résoudre chaque son de la colonne impaire sur le plus proche de la colonne paire suivante.

Car dans cette simultanéité de résonnance de deux colonnes adjacentes, chaque son de la colonne impaire se trouve placé entre deux sons de la colonne paire. Par exemple: le *re* de l'accord *la re fa* se trouve entre l'*ut* & le *mi* de l'accord suivant, avec lesquels il fait deux intervalles moins consonnans que la tierce *ut mi*. Mais les moindres intervalles sont toujours les moins consonnans; (voyez N°. 1 de cet article) & les moins consonnans sont toujours les plus sensibles. Car une dissonnance est plus sensible qu'une consonnance, & une moindre consonnance en harmonie équivaut à une dissonnance. (Voyez *Dissonnance.*) Donc le ton mineur *re mi* est moins consonnant & plus sensible que le ton majeur *ut re*. Donc l'oreille doit être plus affectée & plus préoccupée du *mi* que de l'*ut*. Donc après la cessation du *re*, on doit desirer d'entendre le *mi* préférablement à l'*ut*. Donc la voix ou l'instrument qui a fait entendre le *re*, doit encore faire entendre le *mi*. C'est-à dire que le *re* doit se résoudre sur le *mi*, & non sur l'*ut*. Par la même raison, le *la* doit se sauver sur l'*ut*, & le *fa* sur le *sol*. J'entends le *fa* naturel, pour les raisons qu'on a vues ci-dessus.

D'ailleurs, supposons l'accord *la re fa* incommensurable avec l'accord *ut mi sol*; la résonnance simultannée du *re*, de l'*ut* & du *mi*, non-seulement altérera la douceur de la consonnance *ut mi*,

mais elle occasionnera encore des battemens dans ces deux sons. (Voyez *Battemens.*) Or, dans cette supposition le son qui fera avec *re* le moindre intervalle battra plus fortement, plus sensiblement que l'autre. Donc l'oreille en sera plus affectée. Donc le *mi* fera des battemens plus sensibles que l'*ut*. Donc après la cessation du *re*, le *mi* sera entendu avec plus de plaisir que l'*ut*. (On peut appliquer le même raisonnement aux autres sons de l'accord *la re fa.*) Donc dans ce cas le *re* doit se résoudre sur le *mi*; c'est-à-dire que la même voix, ou le même instrument doit passer de *re* à *mi*.

Or, les moindres intervalles, tels que les tons & les demi-tons, &c. doivent être traités en harmonie, comme les intervalles incommensurables ou physiquement dissonnans; c'est-à-dire battans. 1°. Parce que la consonnance d'un intervalle diminue en raison inverse de la simplicité de son rapport. 2°. Parce que le tempérament général de la gamme, & le tempérament particulier à chaque instrument altère très-sensiblement les petits intervalles. 3°. Parce qu'il n'y a point d'instrument qui ne perde de la justesse de son accord dans l'exécution. Donc tous les sons de la colonne impaire doivent se résoudre sur les sons les plus proches de la colonne paire, aussi strictement que s'ils étoient incommensurables.

Je dis *tons*, parce que le mélange de deux accords quelconques produit toujours des tons & des demi-tons. La succession des accords *la re fa*; & *ut mi sol* produit la petite tierce *la ut* dans le rapport de 7 à 8; (Voyez l'article Consonnance de Rousseau) le ton *re mi*; & l'intervalle *fa sol* de 11 à 12. De même la succession des accords *sol si re fa*; & *sol ut mi*, produit les intervalles *si ut*; *re mi*; & *fa mi*, &c.

Nota. Il ne faut pas s'imaginer que deux accords quelconques étant donnés, la salvation consiste à faire sauver les sons du premier sur les sons les plus proches du second. Il faut rapporter les sons du premier accord aux harmoniques de sa véritable *basse-fondamentale*; (souvent il en a plusieurs) chercher ensuite la *basse-fondamentale* du second accord que je suppose appartenir à une colonne respectivement paire, puis faire sauver régulièrement les harmoniques qui représentent le premier accord sur les harmoniques les plus proches de la colonne paire donnée. Par exemple, je veux connoître la marche des parties dans la succession des accords *sol si re fa* & *ut mi sol*. Je trouve au-dessus de *sol* fondamental de la troisième colonne, (table de la génération harmonique) l'accord *sol si re mi*♯ 12, 15, 18, 21, qui est le même rapport que 4, 5, 6, 7; lequel représente l'accord sensible, (Voyez *Sensible.*) Cet accord se résout par un mouvement fondamental de quarte sur l'accord *sol ut mi* de la quatrième colonne. Le même accord *sol si re mi*♯ se résout, par un mouvement fondamental de quinte, sur l'accord *sol ut re fa*. On peut encore regarder l'accord *sol si re mi*♯ comme un accord par supposition; comme un accord de septième superflue *ut sol si re mi* , lequel se résoudra, par un mouvement fondamental d'octave sur l'accord *ut sol ut re fa* de la seconde colonue.

L'ordre des parties sera donc:

I^e^. Partie.	mi ♯	fa	mi ♯	fa	{mi ♯ / re	mi
II.	re	re	re	re	si	ut
III.	si	ut	si	ut	sol	sol
IV.	sol	sol	sol	sol		
V.	ut	ut				
B. F. . . .	ut	ut	sol	ut	sol	ut
Colonnes.	I	II.	III	II.	III	IV.

On trouvera à l'article particulier de chaque accord les harmoniques auxquels il doit être rapporté. (Voyez aussi l'article *Fondamental.*) Il n'est pas besoin d'avertir que le *mi* ♯ & le *fa* n'ont pour équivalent dans la gamme moderne que le *fa*, quarte d'*ut*. Mais il est bon de connoître les différens rapports de ce *fa*, afin de pouvoir le préparer & le sauver régulièrement, & éviter les fausses relations. (Voyez *Relation.*) Non-seulement toute mesure a son tems fort & ses foibles; (voyez *Tems*) mais chaque tems a lui-même sa partie forte & sa foible. Lorsque deux notes du tems foible, ou de la colonne impaire, se sauvent sur une seule du tems fort suivant, comme les notes *re* & *mi*♯, qui, dans le troisième exemple se sauvent toutes deux sur le *mi*; ne pouvant être entendues ensemble dans la mélodie, celle qui fait consonnance, ou moindre dissonnance avec l'octave de la fondamentale, doit être placée dans la partie forte du tems foible.

Les trois exemples ci-dessus suffisent pour démontrer que la forme de l'accord du tems fort ou de la colonne paire est nécessairement déterminée par celle de l'accord du tems foible antécédent; mais que l'accord du tems fort varie comme les mouvemens fondamentaux, c'est-à-dire que la salvation des accords est absolument subordonnée à la *basse-fondamentale*.

VI. Basse fondamentale, Modes, Modulations. Le corps sonore ne peut être regardé comme générateur de la basse fondamentale; car tous les harmoniques d'un corps sonore sont simultanés, & les sons de la basse fondamentale successifs; mais il indique la manière de former une basse fondamentale régulière, c'est-à-dire, de la restreindre à un mode particulier, ou de lui associer les modes les plus respectifs & les moins incohérens. Ceci n'est pas facile à comprendre à quiconque ne connoît la nature du mode en général que par les définitions de Rameau ou de ses commentateurs.

« Le mode, dit le célèbre harmoniste à qui un

instinct musical tenoit lieu de principes & de dialectique, « le mode n'est autre chose que l'or» dre prescrit entre les sons, tant ensemble » qu'en particulier, c'est-à-dire, tant en harmonie » qu'en mélodie, *par la proportion triple* ». M. d'Alembert dit: *par la suite des quintes;* ce qui revient au même, & ce qui est également erroné. Rameau donne (démonstration du principe de l'harmonie, pages 33 & 34) pour exemple d'un mode parfait, la *basse fond. sol ut sol ut fa ut fa* du chant diatonique . . *si ut re mi fa sol la.* Mais il est de toute évidence, comme je l'ai déja observé au commencement de cet article, que si la *basse fondamentale sol ut sol ut* appartient au mode d'*ut*, la *basse ut fa ut fa*, composée des mêmes intervalles ou mouvemens fondamentaux, appartient nécessairement au mode de *fa*. La *basse fondamentale sol ut sol ut fa ut fa* est donc composée de deux parties semblables, *sol ut sol ut*; & *ut fa ut fa*, la première dans le mode d'*ut*, la seconde dans le mode de *fa*. Il est donc incontestable, contre l'autorité de Rameau (*ibidem* p. 34) qu'*elle excede les bornes du mode*, & qu'*elle empiete sur un mode adjoint.*

J'ai considéré ailleurs (voyez *mode*) le mode sous ses différens rapports, avec les modes adjacens, le caractère du chant, l'unité du poëme lyrique, &c. Ici je le considere seulement par rapport à la *basse fondamentale*; & je dis qu'une piece de musique est constamment dans le même mode, tant que les sons fondamentaux étant regardés comme harmoniques appartiennent au même générateur, & qu'étant pris successivement & dans leur ordre, deux à deux, ils reproduisent le même générateur. (Voyez *basse fondamentale*, N°. I, expérience de Tartini). Or, deux sons simultanés étant représentés par leurs vibrations (voyez *vibration*), le son reproduit est toujours le plus grand commun diviseur des deux nombres produisans; d'où il suit qu'une *basse fondamentale* étant représentée par les vibrations des sons fondamentaux, elle appartiendra au même mode, tant que le plus grand commun diviseur de tous les nombres immédiatement consécutifs sera le même. Exemple: la *basse fond.* ut sol ut mi ut sol ut ut ut,

2 3 4 5 4 3 4 2 4

est entiérement dans le mode d'*ut*: parce que si l'on fait entendre à la fois deux sons immédiatement consécutifs quelconques de cette basse, ils reproduiront constamment le même générateur *ut* 1. 1°. En regardant tous les sons de cette basse comme harmoniques, ils appartiennent donc tous au même son fondamental. 2°. Le même nombre qui représente ce générateur commun, est le plus grand diviseur de tous les nombres, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 2, 4, immédiatement consécutifs pris deux à deux; c'est-à-dire, des couples suivans: 2 & 3, 3 & 4, 4 & 5, 5 & 4, &c.

Mais la *B. F. ut sol ut sol sol ut sol sol re sol sol ut*,

8 6 8 12 6 8 6 12 9 12 6 8

est partie dans le mode d'*ut*, partie dans celui de *sol*. Les trois premiers sons appartiennent au mode d'*ut*; parce qu'ils sont les harmoniques d'*ut* 2; & qu'étant pris consécutivement deux à deux, ils reproduisent leur générateur commun *ut* 2: car 2 est le plus grand commun diviseur des couples 8 & 6, 6 & 8. Le troisiéme & le quatrième appartiennent au mode d'*ut* 4; car 4 est le plus grand commun diviseur de 8 & de 12. Le quatrième & le cinquième appartiennent au mode de *sol* 6: car 6 est le plus grand commun diviseur de 12 & de 6, &c.

Les générateurs de cette seconde *basse fondamentale* sont donc. . . . .

B. F. ut sol ut sol sol ut sol sol re sol sol ut.
Génér. ut ut ut sol ut ut sol sol sol sol ut.
2 2 4 6 2 2 6 3 3 3 2

L'harmonie de cette *basse fondamentale* passe donc du mode d'*ut* 2 au mode d'*ut* 4; de celui d'*ut* 4 à celui de *sol* 6; à celui d'*ut* 2, à celui de *sol* 6, à celui de *sol* 3; enfin à celui d'*ut.*

J'appelle cette suite de générateurs, *basse tonique;* parce que les sons de *basse* sont en effet les toniques des différens modes que parcourt l'harmonie. L'art de trouver la modulation, c'est-à-dire, les différens modes d'une pièce de musique, se réduit donc à trouver la basse tonique, (voyez *infrà*, *Basse tonique*:) ce qui suppose l'existence de la *basse fondamentale.* C'est cette derniere qui engendre l'autre. La *basse fondamentale* est donc évidemment le principe de la modulation.

VII. Basse-Fondamentale. Gamme. Tempérament. La gamme des modernes qui, dans sa forme primitive, étoit le produit le plus naturel de la plus simple de toutes les *basses fondamentales* (voyez *tétracordes*, voyez aussi *basse fondamentale*, N°. *genres*,) n'est plus dans son renversement actuel, qu'une altération informe de la véritable gamme harmonique. Comparez les harmoniques d'*ut* 1, avec les sons admis dans le mode d'*ut* du système moderne.

Harmon. d'*ut* 1.

ut	ut	sol	ut	mi	sol	la	ut	re	mi	fa	sol	ta	la	si	ut.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Sons du mode d'*ut* moderne.

ut	ut	sol	ut	mi	sol	la	ut	re	mi	fa	sol	la	si	ut.
1	2	3	4	5	6	$\frac{20}{3}$	8	9	10	$\frac{32}{3}$	12	$\frac{40}{3}$	15	16

Observez 1°. que tous les sons de la premiere série sont produits & entendus avec le premier, c'est-à-dire, avec *ut* 1, qui est le son le plus grave: 2°. qu'étant tous entendus à la fois, on croit n'entendre que ce dernier son *ut* 1: 3°. que si on les fait entendre tous en même temps, à l'exception du premier, ils le reproduisent naturellement & nécessairement: 4°. enfin, que les nombres qui représentent leurs vibrations, forment une progression arithmétique régulière, ce qui n'a point lieu par rapport à la série du système moderne, & vous

serez

ferez forcé de conclure, 1°. que la gamme moderne *ut re mi fa sol la si ut* est un tempérament très-grossier de la gamme harmonique ut re mi fa sol ta la si ut : 2°. que le *fa* des modernes représentant le *fa* harmonique, & étant censé avoir le même rapport, la même expression numérique, il ne peut entrer dans la *basse fondamentale* du mode d'*ut*; car j'ai démontré (voyez *basse fondamentale*, N°. *Cadences*,) que dans le genre diatonique, la *basse fondamentale* n'admet dans chaque mode d'autres consonnances ou mouvemens fondamentaux, que l'octave, la quinte & la quarte, c'est-à-dire, la tonique, son octave, sa douzième, & sa quinzième ou double octave. Or, ces quatre sons, *ut ut sol ut*, sont dans les rapports 1, 2, 3, 4: c'est-à-dire, que le rapport de la quarte fondamentale est de 3 à 4. Mais celui de la tonique naturelle à la 4^e note ou *sous-dominante*, est de 8 à 11; donc il ne peut entrer dans la *basse fondamentale*: donc la sous-dominante ne peut, dans le genre diatonique, faire partie de la *basse fondamentale*. D'ailleurs, j'ai démontré (voyez *Accord*, *table des Accords*,) que tous les accords attribués jusqu'ici à la sous-dominante, ont la tonique pour fondamentale; la sous-dominante est donc inutile à la *basse fondamentale* : 3°. que le *la* des modernes étant mitoyen entre les deux *la* harmoniques, c'est-à-dire entre le *ta* & le *la*, il peut être employé tantôt pour l'un, tantôt pour l'autre: 4°. que, par la même raison, le *ta* peut être suppléé par le *sol* ♯ & le *la* de la gamme moderne, desquels il tient le milieu: 5°. *item*. que le *la* harmonique peut être représenté par le *la* & le *si bémol* des modernes; parce que le nombre 14 de ce *la* est mitoyen entre les nombres $\frac{40}{3}$ & $\frac{64}{9}$ représentant le *la* & le *si bémol* de la gamme moderne: ces trois nombres $\frac{40}{3}$, 14, & $\frac{64}{9}$ étant entre eux comme 60, 63 & 64.

Nota. 1°. Quoique le *la* harmonique approche plus du *si bémol* que du *la* de notre gamme, 63 approchant plus de 64 que de 60, on ne doit point en conclure qu'on doive toujours le représenter dans le systême actuel par le *si bémol*. Si l'on pouvoit à cet égard hasarder une règle, ce seroit celle des *salvations* qui prescrit à toute note du tems foible de se résoudre sur la note la plus proche du tems fort suivant: d'où il s'ensuivroit que lorsque le *la* harmonique se résout en montant, il faudroit prendre le *si bémol*; lorsqu'il se résout en descendant, le *la* de notre gamme; & l'un ou l'autre, lorsqu'il doit se sauver sur le même degré, c'est-à-dire un *la*, si la note du tems fort est un *la*; & un *si bémol*, si elle est un *si bémol*. Mais il faut observer que le *la* harmonique forme une véritable consonnance avec le *sol* & avec l'*ut*: car l'accord harmonique *ut mi sol la ut*, 4, 5, 6, 7, 8, est au moins aussi consonnant que l'accord *ut mi sol ut*, 4, 5, 6, 8. Tartini en convient expressément, quoiqu'il n'en ait pas tiré parti pour son systême. *Une telle septième*, dit-il, page 128 de son Traité de musique, *est une consonnance & non pas une dissonnance*. Au lieu que le *la* de notre gamme dissonne avec le *sol*, & le *si bémol* avec l'*ut*. D'ailleurs, les notes harmoniques & progressives *ta la si ut*, 13, 14, 15, 16, donnent un chant très-naturel; comme on peut s'en convaincre en faisant sonner successivement la 13^e, la 14^e, la 15^e & la 16^e partie d'une corde, ou plutôt de quatre cordes sonores à l'unisson: mais rien de moins diatonique que le chant *la si bémol si ut*. A l'égard du chant *sol* ♯ *la si ut*, on conviendra qu'il annonce trop fortement le mode de *la*, pour convenir à celui d'*ut*; faisant attendre cette terminaison *la si sol* ♯ *la*, ou une autre équivalente. Il est donc impossible d'assigner, pour cette substitution des sons tempérés aux sons harmoniques, aucune règle qui ne souffre au moins autant d'exceptions que d'applications.

Nota. 2°. Que la constitution du mode ne consiste pas dans l'emploi de certaines consonnances, mais de certaines cordes suivant la différence des genres. Ainsi dans le genre diatonique, le mode ne résulte point des consonnances fondamentales d'octave, de quinte & de quarte; mais de l'emploi de la tonique, de son octave, de sa douzième & de sa double octave; en procédant du grave à l'aigu. Toute autre corde est absolument étrangère au mode. Ce n'est donc point comme quarte que *sol ut*, 3, 4, convient au mode d'*ut*; c'est comme douzième de la tonique *ut* 1. Si les sons d'un mode étoient déterminés par leur consonnance, la quinte *sol re*, étant aussi consonnante que la quinte *ut sol*, conviendroit également au mode d'*ut*: car ayant cette *basse fondamentale ut sol*, qui appartient au mode d'*ut*, on seroit encore en *ut*, en y ajoutant la quinte *re*; à celle-ci la quinte *la*; &c. ce qui est évidemment absurde.

Par conséquent la quatrième note de la gamme (le *fa* dans le mode d'*ut*), fût-elle aussi consonnante de sa nature avec la tonique qu'elle l'est par tempérament: elle n'en seroit pas plus propre à la *basse fondamentale* du genre diatonique; puisque la quarte fondamentale du mode dans le genre diatonique n'est point quarte de la tonique, mais de sa douzième à l'aigu. En *ut*; *basse fondamentale ut ut sol ut*; 1, 2, 3, 4, octave, quinte & quarte; c'est-à-dire, tonique, octave, douzième & double octave de la tonique; & non pas *ut ut fa ut*, 1, 2, $\frac{8}{3}$, 4; le générateur *ut* 1 ne produisant point ce *fa* $\frac{8}{3}$ parmi ses harmoniques; & ce *fa* avec l'un des deux *ut* adjacens ne reproduisant point le générateur *ut*, suivant l'expérience de Tartini.

La gamme des modernes ne doit donc être employée que comme représentative de la gamme harmonique, sans égard au tempérament: d'où il s'ensuit que dans la résolution ou salvation des accords, chaque note de l'accord du tems foible doit nécessairement se résoudre sur le son de l'accord suivant avec lequel il fait, dans la table des harmoniques, le moindre intervalle. Ainsi en *ut*, l'accord *re fa la si* étant représentatif de l'accord

harmonique *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15; il doit se résoudre sur l'accord *mi sol la ut*, & non sur *mi la ut*; (voyez *la table de la générat. harmonique*, col. 1 & 2) & si dans un repos parfait on retranche le *la* de l'accord *mi sol la ut*, pour éviter la dissonnance *sol la* introduite par le tempérament, il faudra aussi retrancher le *la* de l'accord *re fa la si*; parce que ce *la* ne peut se sauver régulièrement que sur le *la* de l'accord suivant; soit qu'on donne à ces deux accords la *basse fondamentale ut ut*, 1, 2, soit la *basse fondamentale sol ut*, 3, 4; ou *sol ut*, 3, 2.

Le tempérament actuel, (je n'entends point parler ici de celui des facteurs d'orgues, ni de celui des accordeurs d'instrumens, mais de celui qui réduit à huit notes la gamme harmonique *ut re mi fa sol ta la si ut*) quoiqu'il puisse influer sur la forme des accords, ne doit donc nullement être consulté par rapport à leur résolution, non plus que par rapport aux mouvemens de la *basse fondamentale*. Mais celle-ci étant une fois déterminée, rien de plus facile que d'assigner la marche d'un son, quelle que soit son altération.

VIII. Basse fondamentale. Pratique. Problêmes. La *basse fondamentale* de Rameau & celle de Tartini sont si défectueuses & ressemblent si peu à celle du corps sonore, qu'il est étonnant que ces deux harmonistes aient soupçonné l'existence de cette partie si bien nommée *fondamentale*; puisque sans elle la musique doit être retranchée du nombre des sciences. Et de toutes les erreurs de leurs systêmes, la plus considérable, c'est d'avoir introduit dans cette *basse* la quatrième & la sixième note de la gamme. Je dis *la plus considérable*, parce que la formation régulière de la *basse* est de la plus grande importance en harmonie. Otez la *basse fondamentale*, le compositeur ne verra dans tout accord parfait, que trois notes; dans tout accord dissonnant, que quatre, cinq dans les accords par supposition, au-delà desquelles il ne trouvera plus que des répliques. Introduisez dans la *basse fondamentale* un son qui ne soit point harmonique du générateur; vous détruisez dès-lors toute idée de mode. En vain le poëte aura-t-il observé le principe de l'unité, si le compositeur n'est pas guidé par la *basse fondamentale*, ni la forme ni la marche de ses accords ne pourront être rigoureusement subordonnées au mode qui n'est autre chose que l'expression physique de cette unité si nécessaire, si précieuse dans tous les beaux arts. Sa composition dira toute autre chose que les paroles; & l'on dira d'elle, *unus & alter assuitur pannus*. Veut-il donc accorder ensemble la musique & la poësie? Veut-il faire quadrer la pensée avec l'expression? qu'il soumette son chant, son sujet, à une *basse fondamentale*: qu'il en détermine la forme par la mesure, les genres, les modes, les accords & les cadences convenables: qu'il place au-dessus d'elle tous ses harmoniques (comme je l'ai fait dans la table de la génération harmonique): voilà sa partition faite avec toutes les fugues & les imitations qu'il y voudra pratiquer: en un mot, voilà toute l'ordonnance de sa composition, réguliérement dessinée.

Or, rien de plus facile que la formation de cette *basse*. Car:

Règles de la basse fondamentale.

Mesures. Dans la mesure à deux tems; le son fondamental impair, c'est-à dire, la note du tems foible doit se résoudre sur la note paire du tems fort suivant. Dans la mesure à trois tems; le premier est fort par rapport au second, le second par rapport au troisième. Donc le premier son fondamental, c'est-à-dire, la note du premier tems est paire par rapport à celle du second; celle-ci paire par rapport à celle du troisième. Il en est de même de la mesure à quatre tems. (Voyez *basse fondamentale*, N°. *Mesure*.)

Genres & *Modes*. La *basse fondamentale* appartient au genre diatonique, tant qu'elle n'emploie point d'autres mouvemens que ceux d'octave, de quinte & de quarte: elle est dans le chromatique, quand elle marche par tierces; & dans l'enharmonique, lorsqu'elle marche diatoniquement: elle n'emploie dans chaque mode, pour le genre diatonique, que le générateur, son octave, sa douzième & sa double octave: dans le chromatique, que la double octave du générateur, sa dix-septième, sa dix-neuvième, sa vingt-unième harmonique ou consonnante & sa triple octave (notez que la dix-neuvième & la vingt-unième sont censées former une tierce, quoiqu'elles ne forment qu'un ton): enfin dans l'enharmonique, que les tons de la quatrième octave du générateur; c'est-à-dire, les notes de la gamme. (Voyez *Basse fondamentale*, N°s. *Genres*, *Modes*.)

Cadences. Les différentes cadences servent à la ponctuation. Tous les repos parfaits, toutes les cadences parfaites qui, dans la ponctuation, répondent à l'alinéa & au point, sont produites par la résolution d'une corde quelconque du ton sur la tonique. Les repos les plus parfaits sont produits par le mouvement ascendant d'octave; puis par celui de quarte; puis par le mouvement descendant de tierce-majeure, &c. Les repos intermédiaires, répondant aux deux points, à la virgule ponctuée, &c. sont produits par les cadences qui se terminent sur des cordes moins essentielles, telles que la quinte, la tierce, la sixte, &c. (Voyez *Ponctuer*.)

Accords. Les accords naturels ont tous la même forme, puisqu'ils représentent la progression arithmétique, 1, 2, 3, 4, 5, &c. Dans la pratique, ils se divisent en consonnans & en dissonnans. Les consonnans se divisent en progressifs naturels & en progressifs impairs. Lorsque la progression de l'une de ces deux espèces est altérée par l'intercalation d'un son quelconque, l'accord altéré devient dissonnant.

Accord consonnant naturel: ut, mi, sol; 4, 5, 6.

Accord consonnant impair : re, fa, la, si ; 9, 11, 13, 15.

Accord naturel dissonnant : ut, *re*, mi, sol ; ut, mi, *fa*, sol ; *ut*, mi, sol, *la*.

Accord impair dissonnant : re, *mi*, fa, la, *si* ; re, fa, *sol*, la, si, &c.

Nota. Cette division des accords doit être substituée à celle qu'on trouve à l'article *Accord*, *Division des accords*. (Voyez *Fondamental*.)

I. Problême. Trouver la *basse fondamentale* d'une harmonie ?

Sol. Transposez en *ut* pour le mode majeur ; & en *la* ou en *mi* pour le mineur (voyez *mode mineur*) ; & vous trouverez tous les accords de l'harmonie donnée dans la table de la génération harmonique. Comparez la résolution de vos accords avec toutes celles que vous trouverez dans cette table pour le même accord, jusqu'à ce que vous en trouviez une semblable ; & cette dernière vous donnera la *basse fondamentale* cherchée pour chaque mesure, c'est-à-dire, pour chaque tems foible suivi d'un tems fort. Par exemple, si la transposition vous donne ces deux accords, *re fa la ut*, *mi la ut* ; la *basse fondamentale* est *sol ut* ; 3, 4 : si vous avez *re fa la ut*, *re fa la ut* ✕ ; la *basse fondamentale* est *sol ut*, 3, 2 : si vous avez *re fa la ut*, *mi sol la ut*, ou *mi sol si bémol ut* ; la *basse fondamentale* est *ut ut*, 1, 2, &c.

Nota. 1°. Je suppose qu'en se servant de cette table on substitue dans l'application le *fa* au *mi* ✕, le *sol* ✕ ou le *la* au *ta*, & le *la* ou le *si bémol* au *la* renversé, c'est-à-dire, aux *la*, 7, 14, 28, &c.

Nota. 2°. On peut aussi transposer cette table dans tous les modes majeurs, ce qui sera plus facile que de transposer toutes les pièces dont on voudra trouver les fondamentales.

Nota. 3°. On peut encore avoir dix ou douze de ces tables, les coller sur des cartons, puis couper & séparer toutes les colonnes en tableaux mobiles : c'est le méchanisme que j'employois dans mes cours publics d'harmonie (en 1787 & 1788), lequel évite toute transposition tant de la table que des pièces de musique ; car tout accord étant pair ou impair ; si celui du tems foible est pair, il représente un accord parfait, dont il est facile de trouver la fondamentale, en lui ajoutant au grave, dans certains cas, une tierce ou une quinte. Par ce moyen, l'accord *mi sol ut* devient l'accord *ut mi sol ut* ; *si re fa* devient *sol si re fa* ; *sol ut mi* devient *ut sol ut mi* ; & *re sol si* devient *sol re sol si* ; lesquels ont au grave l'une des octaves de leur fondamentale. Si l'accord est impair, il s'agit d'y intercaler toutes les notes paires, & d'en retrancher les impaires : par ce moyen l'accord devenu pair, indiquera sa fondamentale comme ci-dessus. Par exemple, si j'ai l'accord *re fa la si*, 9, 11, 13, 15 ; je prends les notes paires adjacentes *mi sol la ut*, 10, 12, 14, 16 ; j'y ajoute, comme ci-dessus, un *ut* au grave ; j'ai l'accord *ut mi sol la ut*, dont la fondamentale est *ut* : donc *ut* est aussi fondamentale de l'accord *re fa la si* : car *re fa la si* est le même que *re mi fa sol ta la si* dont on a retranché les sons pairs, afin qu'étant composé seulement de tierces (car *ta si*, 13, 15, en est une), il devînt consonnant ou moins dissonnant : donc cet accord doit, suivant les loix de la salvation, se résoudre sur *mi sol la ut* ; & si dans l'harmonie il se résout sur *mi la ut*, c'est une preuve que sa fondamentale est *sol*. (Voyez les 3^e^ & 4^e^ col. de la *table*.)

II. Problême. Trouver la *basse fondamentale* d'un chant.

Nota. Toute note fondamentale porte harmonie ; & toute mesure régulière comporte autant d'accords qu'elle renferme de tems ; quoiqu'un tems puisse lui-même être composé de deux parties, l'une foible & l'autre forte, qu'on doit regarder comme des tems partiels. Cela posé :

Sol. Réduisez le chant proposé aux notes qui entrent dans l'harmonie (voyez l'article de Rousseau, *supposition*) : cherchez ces sons sur les tableaux ou colonnes harmoniques détachées dont on vient de parler dans le problême précédent ; ou, ce qui revient au même, disposez ces tableaux de manière qu'ils produisent, en suivant les loix de la salvation (voyez *chant* & *salvation*), le chant proposé, mais réduit à ses notes d'harmonie ; & vous aurez autant de *basses fondamentales* que vous aurez formé de combinaisons de tableaux produisant le même chant.

Mais quelle est la manière de trouver tous les tableaux qui portent la même note ? Voyez dans la table de la génération harmonique, l'expression numérique de cette note ; prenez-en tous les diviseurs ; ils vous donneront autant de sons fondamentaux de la même note. Par exemple, dans le chant *sol* ✕ *la si ut* ; le *si* égale 30, dont les diviseurs sont 1, 2, 3, 5, 6, 10, 15 & 30 : donc vous trouverez ce *si* sur tous les tableaux cotés de ces nombres : car tous les harmoniques étant multiples de leurs sons fondamentaux (voyez *fondamental*), tout son fondamental est nécessairement diviseur de ses harmoniques : donc tout diviseur représente un son fondamental.

Mais quelle sera de toutes les *basses fondamentales* trouvées par ce méchanisme, celle qu'il faudra préférer ? La plus régulière & la plus simple ; celle qui marquera le plus régulièrement la mesure du chant proposé, qui fera sentir le plus fortement sa ponctuation ; qui sera dans les modes & les genres les plus convenables au caractère du chant ; celle enfin qui, toutes choses égales d'ailleurs, sera formée des rapports les plus simples, des mouvemens fondamentaux les plus consonnans, des modes les plus relatifs au mode principal. « Mais, quoiqu'on en puisse dire, si le chant a de » l'accent & du caractère, il n'y a qu'une bonne » *basse fondamentale* qu'on puisse lui adapter ».

Rousseau, dans son article *basse fondamentale*, vers la fin.

III. Problême. Trouver la basse continue d'un chant?

Sol. Ayant trouvé, par le moyen des tableaux harmoniques, la *basse fondamentale* du chant proposé, choisissez parmi les parties adjacentes, c'est-à-dire, les plus graves, toutes celles dont les phrases se terminent par l'une des octaves de la tonique, & dont la progression imite le plus sensiblement les mouvemens fondamentaux; & vous aurez des basses continues. Exemple: les chants *re mi re ut, ta la si ut, si ut re mi, mi mi fa mi*, &c. ont tous pour *basse fondamentale*, *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4; au-dessus de laquelle on trouve les basses continues *ut ut sol ut*, 4, 4, 3, 4, *mi sol sol ut*, *sol sol sol ut*, *ut ut re ut*, &c.

IV. Problême. Trouver l'harmonie d'un chant?

Sol. L'harmonie complette & naturelle est toute formée sur les tableaux de la *basse fondamentale* trouvée. A l'égard de l'harmonie usuelle, choisissez pour le tems foible d'une mesure, celle des quatre formes d'accord qui conviendra le mieux au sujet; elle déterminera la forme de l'accord du tems fort suivant par les loix rigoureuses de la salvation.

V. Problême. Trouver tous les chants d'une *basse fondamentale?*

Sol. (Voyez *Chant*, *Composition.*)

VI. Problême. Trouver une *basse fondamentale* propre à une fugue, à un canon?

Sol. (Voyez *Fugue*, *Canon.*)

VII. Problême. Trouver la *basse tonique* d'un chant, d'une harmonie, ou d'une *basse fondamentale?*

Sol. (Voyez l'article suivant.)

Basse tonique. J'appelle ainsi une *basse* qu'on peut former par supposition sous la *basse fondamentale* même, pour en connoître exactement tous les modes successifs.

La *basse fondamentale* est un résultat naturel & immédiat de l'expérience de Rameau, c'est-à-dire, de la résonnance spontanée des harmoniques du corps sonore. C'est ce que Rameau a mieux senti que démontré, parce qu'il avoit moins de logique que de goût; qu'il possédoit mieux l'art que la science de la musique; & qu'enfin la nature l'ayant fait naître harmoniste, il ne s'étoit livré à l'étude de la philosophie que pour essayer de mettre dans son esprit & dans celui des autres un systême appuyé sur le seul jugement d'une oreille fort exercée.

La *basse tonique*, qui est un résultat immédiat de l'expérience de Tartini (voyez *basse fondamentale*, No. I, expérience 4^e.), est aussi nécessaire pour bien connoître la modulation, c'est-à-dire, les différens modes successifs d'une pièce de musique, que la *basse fondamentale* par rapport aux accords, pour en déterminer le nombre, la forme & la résolution. Mais Tartini n'a pas été aussi pénétrant ou aussi heureux que Rameau. Il n'a point entendu résonner sous son harmonie cette *basse tonique* qui en fait sentir, avec la plus rigoureuse précision, tous les changemens de mode.

Si l'on fait sonner à la fois deux cordes d'un ton fort & bien soutenu, leur concours produit au grave un troisième son générateur ou tonique des deux autres. Voilà l'expérience de Tartini: donc si l'on fait sonner ensemble deux cordes fondamentales immédiatement consécutives, elles reproduiront au grave leur générateur commun, c'est-à-dire, la note du ton. Par cette résonnance, on trouvera donc la tonique commune du premier & du second sons fondamentaux; celle du second & du troisième, du troisième & du quatrième; ainsi des autres.

Pour faire cette expérience, il faut employer deux sons forts & soutenus, tels que ceux des jeux les plus sonores d'un bon orgue. Mais on peut s'en passer & la suppléer de deux manières; par les intervalles fondamentaux, & par leurs rapports.

1°. *Par les intervalles* qui séparent deux sons fondamentaux immédiatement consécutifs. Suivant Tartini, l'octave est le seul qui ne produit point de tonique; mais il faut seulement dire qu'on ne la distingue pas du son aigu de cet intervalle. La quinte fait entendre le son grave; la quarte, l'octave grave du son aigu, &c. (Voyez la table de ces intervalles dans l'article de Rousseau, *Systême*; *Systême* de Tartini, N°. III, après cet alinéa: *Le produit de ce troisième son....*)

2°. *Par les rapports* des intervalles fondamentaux: car le générateur reproduit est toujours le plus grand commun diviseur des deux nombres produisans.

Avant que de donner des exemples de ces deux manières, il faut observer que le générateur de M. Romieu (voyez *fondamental*), est d'une octave plus grave que celui de Tartini: d'où il suit qu'en s'en tenant à l'assertion de ce dernier, il faut prendre pour expression numérique de la note du ton, le double du plus grand commun diviseur. Exemple:

Sons fondamentaux pris deux à deux.

ut sol sol sol ut mi ut mi si mi sol sol ut.
qua. oct. oct. qua. ti. ti. ti. qua. qua. t. mi oct. qua.
16 12 24 12 16 20 16 20 15 20 24 12 16.
ut sol sol ut ut ut ut mi mi ut sol ut.
4 12 12 4 4 4 4 5 5 4 12 4.

La *basse tonique* est, comme on voit, le dernier résultat de l'harmonie au grave; & la supposition ne peut l'outrepasser sans altérer la modulation, & par conséquent sans enfreindre les loix des salvations.

On peut encore, par le moyen de la *basse tonique*, rendre raison du sentiment des différens repos & de la ponctuation musicale. (Voyez *ponctuer.*)

Nota. Cette *baſſe* ne doit point être confondue avec la double *baſſe fondamentale* de M. Serre (voyez ſes *Eſſais ſur le principe de l'harmonie*), ni avec la *baſſe fondamentale* ſimulée de M. Mercadier de Beleſta (nouveau ſyſtême de muſique, théorique & pratique, 1777), leſquelles ſuppoſant notre gamme dans un ſeul mode, ne ſont nullement propres à indiquer la ſucceſſion des modes ni la force reſpective des cadences qui forment la ponctuation. (*M. l'abbé Feytou.*)

La Table de la génération harmonique, ſouvent citée dans cet article, ſe trouve planches de muſique, fig. 40.

BASSE-CONTINUE, *ſ. f.* N°. I. Il eſt aſſez difficile de s'en former une juſte idée d'après les définitions qu'en donnent les meilleurs auteurs. « La *baſſe continue* eſt, dit M. de Béthizy (*expoſition de la théorie & de la pratique de la muſique*, p. 236), une partie qui eſt la plus baſſe de celles des pièces où elle ſe trouve, & qui, dans les repos marqués, forme pour l'ordinaire les mêmes mouvemens que la *baſſe fondamentale*..... Elle eſt ordinairement différente des autres par un certain goût de chant qui lui eſt particulier, & qui ſe fait ſentir de tems en tems ». Malgré la généralité de ces expreſſions, cette définition n'eſt rien moins qu'exacte. La *baſſe continue* affecte, à la vérité, ſouvent les mêmes mouvemens que la *baſſe fondamentale*; mais elle n'emploie preſque jamais les mêmes notes. 1°. Lorſque l'une des deux notes qui forme une cadence à la *baſſe continue* porte un accord parfait mineur direct, la note la plus grave de cet accord n'en eſt pas la fondamentale. Le *la* n'eſt point la fondamentale de l'accord *la ut mi*; c'eſt le *fa* ou l'*ut*, ſuivant la différence de ſon expreſſion numérique: de même l'*ut* & non le *mi*, eſt fondamentale de l'accord *mi ſol ſi*. (Voyez *mineur* & *baſſe fondamentale*.) 2°. La *baſſe continue* eſt preſque toujours diſtante de la *baſſe fondamentale* d'une ou de deux octaves. Par exemple, lorſque l'accord *ut mi ſol* eſt renfermé dans l'intervalle de quinte, l'*ut* eſt diſtant de la fondamentale de deux octaves; puiſque la génération harmonique de cet accord eſt *ut ut ſol ut mi ſol*.
octave. quinte. quarte. tierce.
(Voyez *fondamental.*) Si l'on prend pour *baſſe fondamentale* les quatre premières notes de cette génération harmonique *ut ut ſol ut*, & pour *baſſe continue* le chant *mi mi re ut*; le premier *mi* ſera diſtant de ſa *fondamentale* d'une vingt-quatrième majeure; le ſecond d'une dix-ſeptième; le *re* d'une douzième; & l'*ut* d'une octave. *Item.* Si ſur la même *baſſe fondamentale* on prend pour *baſſe continue* ces quatre notes *mi ſol ſol ut*, le *mi* formera avec ſa *baſſe fondamentale* une dix ſeptième majeure, le premier *ſol* une douzième, le ſecond *ſol* & l'*ut* une octave. (Voyez à l'article *baſſe fondamentale*, *la table du genre diatonique.*)

La définition de M. d'Alembert eſt encore plus défectueuſe. « La *baſſe continue* n'eſt autre choſe, » dit ce ſavant (*Elémens de muſique*, pag. 148), » qu'une *baſſe fondamentale* dont les accords ſont » renverſés ». Or, un accord n'eſt renverſé que lorſque ſa *fondamentale* n'eſt point à la *baſſe*, mais dans les parties ſupérieures; & dans ce cas, il eſt évident que la *baſſe continue* ne peut être, c'eſt ce que je viens de démontrer, *fondamentale*. Lorſque la *fondamentale* (ou plutôt l'une de ſes octaves), eſt à la *baſſe*, quelque ſoit la diſpoſition des notes ſupérieures, l'harmonie n'eſt point cenſée renverſée; & au contraire, lorſque l'harmonie eſt renverſée, c'eſt parce que la *fondamentale* n'eſt point à la *baſſe*: par conſéquent ces deux idées, *baſſe fondamentale* & *harmonie renverſée*, impliquent contradiction.

En outre ni l'une ni l'autre priſe ſéparément, n'eſt applicable à la *baſſe continue*; c'eſt-à-dire, qu'il eſt faux 1°. que la *baſſe continue* (excepté dans certains cas) ſoit une baſſe fondamentale: 2°. que l'harmonie de la *baſſe continue* ſoit toujours renverſée. L'harmonie n'eſt point renverſée lorſqu'elle imite le cornet de l'orgue, dont tous les accords ſont compoſés d'octave, quinte, quarte & tierce majeure, ſuivant l'ordre de la génération harmonique. (Voyez *Cornet.*) Elle ne l'eſt point lorſque l'harmonie paſſant à chaque note de *baſſe* d'un ton à un autre, la *baſſe fondamentale* & la *baſſe continue* marchent par tierce. (Voyez *baſſe fondamentale.*) Elle ne l'eſt pas ſur cette *baſſe continue* *ut* (8) *ut* (7) *ut* (8): enfin à peine l'eſt-elle ſur cette autre *ut ſi* (8) *ut*, puiſqu'il n'y a de renverſé que le ſecond accord.

II. Dans l'origine, la *baſſe continue* n'étoit autre choſe qu'une *baſſe fondamentale*. Cela eſt exactement vrai de celle des Egyptiens qui employoient les accords ſuivant leur forme originelle, c'eſt-à-dire, compoſés d'octave, quinte & quarte. (Voyez *Quaternaire.*) Les Grecs ne reçurent pas des Egyptiens un ſyſtême complet de muſique, mais ſeulement un diagramme ou ſyſtême diatonique; & réduits à deviner l'harmonie, ils devinèrent mal, ne recevant pour conſonnances que l'octave, la quinte, la quarte & leurs repliques, ils ne connurent d'autre ordre dans la ſuperpoſition de ces intervalles, que de ne jamais placer la quinte ni la quarte au grave de l'octave; mais plaçant indifféremment l'une ou l'autre à l'aigu. Ils eurent donc deux formes d'accords; l'un compoſé d'octave, de quinte & de quarte, en procédant du grave à l'aigu; l'autre, compoſé d'octave, de quarte & de quinte, en procédant de la même manière. Ces deux ſortes d'accords répondoient à ceux-ci

ut ut ſol ut & ut ut fa ut,
oct. quinte. quarte. oct. quarte. quinte.

Or, le premier de ces accords eſt ſeul fondamental. La partie la plus baſſe de l'harmonie grecque, n'étoit donc pas entièrement fondamentale.

Le système musical des Grecs n'étoit point fondé sur la résonnance des harmoniques, mais sur le seul jugement de l'oreille. Théon de Smyrne plaisante même quelques observateurs de son tems, qui avoient découvert que le concours de deux sons en produit un troisième qui leur sert de mesure, c'est-à-dire, qui est leur plus grand commun diviseur. Pour savoir si ce son est celui de M. Sauveur ou celui de Tartini, il faudroit savoir si ces observateurs s'étoient servis des rapports des cordes, ou de ceux des vibrations: car les musiciens n'ignorent pas que le son flûté de M. Sauveur est celui de la plus grande commune aliquote des deux parties de la même corde séparée par un obstacle léger (voyez *sons harmoniques*); & que le son de Tartini produit par le concours de deux autres sons, étant représenté par ses vibrations, est également la plus grande commune aliquote des deux sons simultanés représentés aussi par leurs vibrations. Or, c'est ce que Théon de Smyrne ne nous apprend point. Il est donc très-difficile de décider quel est celui de ces deux savans modernes à qui les Grecs peuvent disputer la priorité de date. A l'égard du mérite de la découverte, on ne peut, sans injustice, refuser d'en faire honneur aux uns & aux autres. (*Vid.* Théon. Smyrn. pag. 8.)

Les Grecs s'étoient donc bornés à déterminer, par le calcul des longueurs des cordes sonores, le rapport isolé de tous leurs intervalles harmoniques. Ptolémée, en réduisant ces intervalles à un même dénominateur, démontra ou prétendit démontrer aux deux sectes de musiciens grecs, 1°. qu'ils avoient tort d'exclure du nombre des consonnances le diton ou tierce majeure; puisqu'en substituant au rapport de 64 à 81 celui de 64 à 80, ou de 4 à 5, la tierce devient consonnante: 2°. que tout accord devant être en progression harmonique, il n'y a qu'une seule forme d'accord, composée d'octave, quinte & quarte, auxquelles on pouvoit ajouter encore la tierce majeure, le tout représenté par la progression $\frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}$.

III. Cette réforme ne fut point adoptée par les auteurs grecs qui écrivirent après lui, si ce n'est par ses commentateurs, Porphyre & Manuel de Bryenne: cependant, comme il est certain que les orgues nous viennent des grecs (voyez *Accord*), & que les plus anciennes avoient un cornet & un grand jeu, dont l'harmonie est composée d'octave, quinte, quarte & tierce majeure, on ne peut s'empêcher raisonnablement d'attribuer aux Grecs cette harmonie, à moins qu'on ne suppose que les Latins la portèrent à Constantinople, lorsque cette ville devint le siège de l'empire romain.

L'église n'eut pas plutôt obtenu la liberté du culte public, qu'elle fit usage de cette harmonie. La *basse continue*; j'entends par-là la partie la plus grave de l'harmonie fut donc une véritable *basse fondamentale*, puisque tous les accords étoient fondamentaux; & cette harmonie dura jusqu'au treizième siècle.

Le défaut de voix ou d'instrumens ayant fait tenter, dans quelques églises, le retranchement des deux ou trois sons les plus graves de chaque accord, on s'apperçut de la dureté de la succession diatonique de deux accords parfaits majeurs, & de la nécessité d'introduire des accords mineurs. Alors on put accompagner toute la gamme avec des accords majeurs & mineurs entrelacés. Or, j'ai déjà fait observer qu'un accord parfait mineur n'est point fondamental: la *basse continue*, quoique les renversemens de l'harmonie ne fussent pas encore pratiqués, cessa donc dès-lors d'être fondamentale.

IV. Nous voici enfin parvenus à la découverte de l'harmonie moderne, bien différente de l'ancienne, puisque dans l'une toutes les parties marchoient par mouvemens semblables; au lieu que dans l'autre chacune a un mouvement particulier; que les unes sont ascendantes, les autres descendantes; d'autres, pour ainsi dire, stagnantes & stationnaires. Voici, je pense, l'origine de ces changemens.

Lorsque la *basse* de l'harmonie dont je viens de parler, marche diatoniquement, il est clair que toutes les parties marchent par mouvemens semblables. Exemple:

1. P.	*ut*	*re*	*mi*	*fa*
2. P.	*sol*	*la*	*si*	*ut*
3. P.	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
B. C.	*ut*	*re*	*mi*	*fa*, &c.

Lorsqu'elle procède par intervalles disjoints; les parties empiètent les unes sur les autres, ce qui multiplie les unissons & laisse des vides désagréables dans l'harmonie. Soit par exemple un *quadruplum* (voyez *Quadruplum*) avec cette *basse*: *ut mi sol sol ut*, dont le second *sol* est à l'octave grave du premier. Si toutes les parties marchoient par mouvemens semblables, elles seroient ainsi disposées:

1. P.	*ut*	*mi*	*sol*	*sol*	*ut*
2. P.	*sol*	*si*	*re*	*re*	*sol*
3. P.	*mi*	*sol*	*si*	*si*	*mi*
B. C.	*ut*	*mi*	*sol*	*sol*	*ut*.

Mais l'oreille, confondant les unissons des différentes parties, est affectée de l'effet qu'elles produiroient si elles étoient disposées de la manière suivante:

1. P.		*mi*	*re*		
2. P.	*ut*	*si*	*si*		*ut*
3. P.	*sol*	*sol*	*sol*	*sol*	*sol*
4. P.	*mi*	*mi*		*re*	*mi*
5. P.	*ut*			*si*	*ut*
6. P.				*sol*.	

Pour éviter les silences qui se rencontrent dans cette nouvelle disposition, on fut donc obligé de transporter au grave les notes trop aiguës, & à l'aigu les notes trop graves. Les musiciens sachant que l'octave peut sans inconvénient être

ajoutée à un chant quelconque, ou en être retranchée, pensérent qu'il en est de même de l'harmonie (voyez *Renversement*), & qu'ils pouvoient en conséquence retrancher le *mi* de la première partie; porter le *re* de cette même partie à la quatrième; porter le *si* de la cinquième à la seconde; & retrancher ensuite la première, la cinquième & la sixième partie.

Et pour mieux marquer la mesure & les repos de la phrase harmonique, ils rendirent à cette nouvelle harmonie sa *basse continue ut mi sol sol ut*, laquelle n'est composée que d'octaves de quelque son de chaque accord. Exemple:

1. P.	*ut*	*si*	*si*	*si*	*ut*
2. P.	*sol*	*sol*	*sol*	*sol*	*sol*
3. P.	*mi*	*mi*	*re*	*re*	*mi*
B. C.	*ut*	*mi*	*sol*	*sol*	*ut*.

Le *mi* de cette *basse* forme à la vérité un unisson avec le *mi* du second accord; mais la différence des mouvemens de la troisième partie & de la *basse* empêche l'oreille de confondre ces deux sons. Il est encore très-probable qu'on se crut permis de renverser l'ordre de la seconde & de la troisième partie, afin de porter à l'aigu les parties les plus chantantes: enfin, l'introduction de la dissonnance donna lieu de multiplier les combinaisons des mêmes accords, & les tournures de la *basse continue*.

V. Le premier caractère de la *basse continue* est d'être la plus basse de toutes les parties: delà il s'ensuit 1°. que sa marche doit être plus lente que celle des parties supérieures; conséquence déduite de la résonnance même du corps sonore: car les intervalles des sons, soit simultanés, soit consécutifs, ne sont appréciables à l'oreille que par leurs vibrations. Or, la lenteur des vibrations est proportionnelle à la longueur des cordes sonores, & la longueur des cordes proportionnelle à leur gravité. Cette conséquence est en même tems conforme au principe de l'imitation: car dans les parties concertantes, les sons les plus graves appartenant naturellement aux vieillards, ce seroit pécher directement contre ce principe, que de donner à la *basse* une marche précipitée.

> Ne faites point parler vos acteurs au hasard;
> Un vieillard en jeune homme; un jeune homme en vieillard.

2°. Que cette partie doit être la plus remarquable: car les harmoniques du corps sonore les plus graves sont aussi les plus intenses. (Voyez les expériences de l'art. *basse fondamentale*.) Ajoutez à cela que dans un accord les sons extrêmes sont toujours les plus sensibles. 3°. Qu'elle doit marcher par plus grands intervalles que les parties supérieures: car dans l'harmonie directe & naturelle, les parties les plus graves affectent les intervalles les plus étendus; & les parties les plus aiguës, les plus resserrés. (Voyez la marche des parties sur la table des harmoniques, à l'article *basse fondamentale.*)

De toutes ces conséquences, il s'ensuit qu'aucune autre partie n'est plus propre que la *basse fondamentale* à marquer la mesure, & les repos de la phrase harmonique; rien n'étant plus propre que la lenteur de la marche, l'intensité de la résonnance, l'étendue des intervalles, & la gravité de la *basse continue*, à fixer sur cette partie la principale attention de l'oreille.

A la vérité le premier dessus pourroit aussi servir, en renforçant cette partie, à marquer la mesure; occupant, comme la *basse continue*, une des extrémités de l'harmonie; mais ses mouvemens diatoniques sont beaucoup moins propres à cet effet que les intervalles consonnans. La *basse continue ut sol*, composée de deux tems égaux, ne peut induire personne en erreur. L'oreille la moins exercée sent le temps fort sur l'*ut*, le tems foible sur le *sol*: elle sent que dans la quarte le frappé doit se trouver sur le son aigu, & sur le son grave dans la quinte. Il n'en est pas ainsi de la *basse re mi* ou *mi re*; chacune de ces notes pouvant également devenir le lieu du levé ou du frappé, suivant la différence des modes: car dans le chant *ut re mi fa sol*, en supposant toutes notes égales en valeur, le repos se fera sur l'*ut*, le *mi*, le *sol*. Dans le chant *re mi fa* ✱ *sol la*, le repos se fait sur le *re*, le *fa* ✱, le *la*; en supposant comme dans l'exemple précédent, que chaque note fait un tems dans la mesure à deux tems, &c.

On peut m'objecter qu'il y a des cas où la quarte n'indique pas l'ordre des frappés & des levés d'une manière constante. Par exemple, dans une mesure à deux tems, chaque note de cette *basse continue ut fa sol sol ut*, faisant un tems, & le second *sol* étant à l'octave au grave du premier; il est clair, dira-t-on, que le frappé se fera sur la première, la troisième & la cinquième note, & le levé sur les autres: d'où il suit que dans la quarte *ut fa*, le frappé se fait sur la note grave, & dans la quarte *sol ut*, sur l'aiguë.

Je réponds à cela, 1°. que dans cette *basse* l'intervalle *ut fa* n'est point une quarte consonnante dans le rapport de trois à quatre, comme la quarte *sol ut*; mais une quarte dissonnante dans le rapport de 8 à 11, qui n'est consonnante que par le tempérament des modernes; c'est-à-dire, que parce que leur *fa* représente trois *fa* différens: 1°. un *fa* tonique du mode de *fa*, lequel fait avec *ut* une quarte consonnante dans le rapport de 3 à 4: 2°. un *fa* quatrième note du mode d'*ut*, & faisant avec lui une quarte dissonnante dans le rapport de 8 à 11; c'est ce *fa* que donne le cor, & que les musiciens appellent *fa honteux*: 3°. enfin, un *fa* ou *mi* ✱ du mode de *sol* qui fait avec l'*ut* un intervalle dissonnant dans le rapport de 16 à 21. (Voyez l'art. *fa*.)

Or, dans la pratique, rien de si facile à distinguer que ces trois *fa*, malgré le vice de notre

tempérament : 1°. lorsque je chante *ut re mi fa*, en faisant un repos sur le *fa* ; alors je suis dans le mode de *fa*, dont la dernière note est tonique. Il en est de même de l'accord *fa la ut*, ou *fa la ut fa* : 2°. le chant *ut re mi fa sol*, avec un repos final sur le *sol*, est évidemment en *ut*, avec lequel il fait quarte dissonnante. Alors les frappés se font sur l'*ut*, le *mi*, le *sol*. Il en est de même du chant de *basse ut fa sol sol ut* : car les musiciens accoutumés à fredonner remplissent naturellement cette quarte par les deux notes d'agrément *re mi* ; d'où il suit que le chant *ut fa sol* est équivalemment le même que le chant *ut re mi fa sol*. Enfin le chant *sol sol fa mi*, avec un repos final sur le *mi*, annonce un *fa* ou *mi* ✕ qui fait partie de l'accord *sol si re fa*, ou *sol si re mi* ✕, ou
12, 15, 18, 21.
sol si re mi ✕. (Voyez *Sensible. Accord sensible.*)
4, 5, 6, 7.

Je réponds 2°. que l'oreille ne confond jamais ces trois *fa* dans une bonne *basse*, de manière à intervertir l'ordre des frappés & des levés : car dans le chant *ut re mi fa*, les frappés se distribuent ainsi : | ut re | mi mi | fa ; dans le chant *ut re mi fa sol*, de cette manière : | ut re | mi fa | sol ; & dans le chant *sol sol fa mi*, de celle-ci : sol | sol fa | mi ; c'est-à-dire, que le frappé se trouve toujours sur le *fa* consonnant, & le levé sur les *fa* dissonnans.

Je réponds enfin : 3°. que le chant *ut fa sol sol ut* n'est point un chant de *basse continue* : car les grands intervalles de la *basse continue* sont les mêmes que ceux de la basse fondamentale. Or, les seuls intervalles permis à la basse fondamentale, sont, dans le genre diatonique, l'octave, la quinte & la quarte consonnantes ; dans le chromatique, la tierce majeure & la mineure ; & dans l'enharmonique, les tons majeur & mineur ; & le demi-ton majeur.

VI. A l'égard de la manière de marquer la mesure & les différens repos de la phrase harmonique, comme le méchanisme est le même pour la *basse fondamentale* & pour la *basse continue*. (Voyez *basse fondamentale* ;) il est cependant bon de savoir qu'on peut encore faire sentir les repos indiqués par la succession des intervalles harmoniques, par le moyen de la quantité ; en indiquant les levés par des brèves, & les frappés par des longues : car le repos de la brève sur la longue fait tout le mystère du rhythme du tambour & des autres instrumens à percussion simple ; mais cette manière de marquer la cadence doit être réservée pour les quintes, dans le cas où la *basse* devient concertante : car toutes ces notes sur le même degré, qui étant faites d'égales valeurs, produisent un remplissage inutile, font le plus grand effet lorsqu'on les emploie à marquer le rhythme & la mesure.

VII. Un chant étant donné, trouver sa *basse continue* ? Il faut d'abord en chercher la *basse fondamentale* ; sur laquelle on trouvera plusieurs *basses continues*. (Voyez ce même problème à l'art. *basse fondamentale* & *composition*.)

VIII. Une *basse continue* étant donnée, trouver sa *basse fondamentale*. (Voyez *ibidem*.) (*M. l'abbé Feytou*.)

Basso-continuo, en latin *Bassus continuus*, ou *generalis*, & en françois, *Basse-continue*.

C'est, dit Brossard, une des parties les plus essentielles de la musique moderne, inventée ou mise en usage vers l'an 1600, par un italien nommé Ludovico Viana, qui le premier en a donné un traité.

BASSE DE VIOLE, instrument de musique. (Voyez *Viole*.) Cet instrument a sept cordes, dont la plus grosse à vuide est à l'unisson du *la* du ravalement des clavecins, ou du *la* du seizième pied. La plus petite ou la chanterelle est à l'unisson du *re*, qui suit immédiatement la clef de C *sol ut*. Dans les deux derniers siècles, non-seulement les *basses de viole* avoient tantôt trois, tantôt quatre, tantôt cinq cordes ; mais encore on les accordoit tantôt par quartes, tantôt par quintes, aussi bien que les violons, à la volonté du musicien. Cet instrument n'est plus du tout d'usage. (Voyez cet article pour la forme & la construction de l'instrument, dans le Dictionnaire des arts & métiers, partie de la lutherie.)

Basse de flute a bec, instrument dont la figure & la tablature est entiérement semblable à celle de la *flûte à bec*, décrite à son article, dont la *basse* ne diffère qu'en grandeur. (Voyez la partie de la lutherie, Dictionnaire des arts & métiers.) Cet instrument sonne l'octave au-dessous de la *flûte à bec*, appellée taille. Son ton le plus grave est à l'unisson du *fa* de la clef *f ut fa* des clavecins, & il a une treizième d'étendue jusqu'au *re* à l'octave de celui qui suit immédiatement la clef de *c sol ut*.

* On ne se sert plus de cet instrument, passé de mode avec son dessus la *flûte à bec*, & c'est dommage. Le son en est doux, moëlleux & moins fade que celui de la flûte traversière. Les instrumens ressemblent aux mots d'une langue, la négligence les fait tomber en désuétude, & on n'en sent tout le mérite qu'après qu'on les a perdus. (*M. Framery*.)

Basse de flute traversière, est un instrument qui sonne la quinte au-dessous de la *flûte traversière*, & qui lui est en tout semblable, à cela près qu'il est plus grand, & qu'il est courbé dans la première partie. (Voyez sa description & sa tablature, ainsi que pour les articles précédens & suivans, dans le Dictionnaire des arts & métiers, partie de la lutherie.)

* Cet instrument s'est perdu de même, & ne s'est point remplacé. On y substitue une flûte du même diapason que la première, & qui fait le second dessus. On fait faire quelquefois la *basse de la flûte* au

au basson, quoiqu'il soit plus particulièrement la *basse* du haut-bois. (*M. Framery.*)

BASSE DES ITALIENS, c'est le même instrument que celui que nous appellons *basse* de violon; (voy. *basse de violon*) avec cette différence, qu'ils l'accordent d'une tierce mineure plus bas, en sorte que le son le plus grave de cet instrument sonne l'unisson de l'*A mi la* de seize pieds. Voyez la table du rapport & de l'étendue de tous les instrumens de musique, dans le Dictionnaire des arts & métiers.

BASSE DE VIOLON, instrument de musique, en tout semblable au violon, à l'exception des ouies qui sont en C, au lieu qu'au violon elles sont en S, & en ce qu'il est beaucoup plus grand & qu'on le tient entre ses jambes pour en jouer. (Voyez *Violon* & *Viole.*)

* Tous ces instrumens n'existent plus, mais ils sont moins regrettables que les précédens, parce qu'ils sont remplacés par la quinte & par la violoncelle. (*M. Framery.*)

BASSE-CONTRE, s. f. acteur qui dans les chœurs de l'opéra & autres concerts chante la partie de *basse-contre.*

Il y a peu de *basses-contre* à l'opéra; l'harmonie des chœurs y gagneroit, s'il y en avoit un plus grand nombre. (*Cahuzac.*)

* Cette voix plus grave que la *basse-taille* a plus de corps & d'intensité, mais elle exécute la même partie. Elle est à l'harmonie vocale ce que la *contre-basse* est à l'harmonie instrumentale; mais comme on ne fait pas des voix ainsi que des instrumens, celle-ci est fort rare; & voilà pourquoi l'opéra n'en a qu'un petit nombre. (*M. Framery.*)

BASSE-TAILLE, s. f. acteur de l'opéra ou d'un concert, qui chante les rôles de *basse-taille.* (Voy. *Basse.*)

Ces rôles ont été les dominans ou en sous-ordre dans les opéra, selon le plus ou le moins de goût que le public a montré pour les acteurs qui en ont été chargés.

La *basse-taille* étoit à la mode pendant tout le tems que Thévenard a resté au théâtre; mais les compositeurs d'à présent font leurs rôles les plus brillans pour la haute-contre.

Les rôles de Roland, d'Egée, d'Hidraot, d'Amadis de Grèce, &c. sont des rôles de *basse-taille.*

On appelle Tancrède l'opéra des *basses-tailles*, parce qu'il n'y a point de rôles de haute-contre, & que ceux de Tancrède, d'Argant & d'Isménor sont des rôles fort beaux de *basse-taille.*

Les magiciens, les tyrans, les amans haïs sont pour l'ordinaire des *basses-tailles.* Les femmes semblent avoir décidé, on ne sait pourquoi, que la haute-contre doit être l'amant favorisé; elles disent que c'est la voix du cœur. Des sons mâles & forts alarment sans doute leur délicatesse. Le sentiment, cet être imaginaire dont on parle tant, qu'on veut placer par-tout, qu'on décompose sans cesse sans l'éprouver, sans le définir, sans le connoître; le sentiment a prononcé en faveur des hautes-contres. Lorsqu'une *basse-taille* nouvelle se sera mise en crédit, qu'il paroîtra un autre Thévenard, ce systême s'écroulera de lui-même, & vraisemblablement on se servira encore du sentiment pour prouver que la haute-contre ne fut jamais la voix du cœur. (Voyez *Haute-contre.*) (*Cahuzac.*)

* La voix appellée parmi nous Haute-contre s'accorde mieux avec l'idée de la jeunesse, & convient mieux par conséquent aux rôles d'amoureux que celle de *basse-taille;* c'est cette idée qui dirige ordinairement dans la distribution des rôles. Cependant il arrive quelquefois que le mérite d'un acteur favori dans certains emplois en fasse disposer autrement.

La clef sur laquelle on écrit ordinairement pour les *basses-tailles* est celle de *fa* sur la quatrième ligne. Voici l'étendue de son diapason:

Il y a peu de *basses-tailles* qui donnent le *sol* en bas bien plein; il y en a au contraire qui donnent le *sol* en haut, un ton au-dessus du *fa* indiqué. Mais c'est toujours un cri que le chanteur ne rend agréable qu'en l'adoucissant avec beaucoup d'art. (*M. Framery.*)

BASSETTO, mot italien, qui signifie petite basse; les Italiens appelloient ainsi l'instrument qui répond à nos quintes ou basses de violon, pour les distinguer du *violone* qui répondoit à notre contre-basse. Ces mots ne sont plus d'usage aujourd'hui. (*M. Framery.*)

BASSISTA, *latin*, s. m. On nommoit ainsi dans la musique latine celui qui chantoit la plus basse des parties de musique, qu'on nomme aujourd'hui basse-contre. (*M. Framery.*)

BASSO, *ou* COL BASSO. Ce mot écrit sur une partition, indique que la partie où il se trouve doit marcher avec la basse. *Basso-concertante* est une *basse*-récitante ou du petit chœur, *Basso-ripieno*, basse du grand chœur. (*M. Framery.*)

BATARD. *Nothus.* C'est l'épithète donnée par quelques-uns au mode hypophrygien, qui a sa finale en *si*, & conséquemment sa quinte fausse; ce qui le retranche des modes authentiques: & au mode éolien, dont la finale est en *fa*, & la quarte superflue; ce qui l'ôte du nombre des modes plagaux. (*J. J. Rousseau*, copié de *Brossard.*)

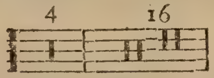
* On donne le nom de genre *bâtard* à une musique où l'auteur cherche à imiter & confond divers styles étrangers. Les anciens partisans de la musique françoise appelloient ainsi, par mépris, les premiers ouvrages où nos jeunes compositeurs songèrent à réformer, d'après les italiens, la monotonie de leur chant & la confusion qui régnoit dans leurs parties. Ce prétendu

genre *bâtard* eſt aujourd'hui parfaitement *légitimé*. (*M. Framery.*)

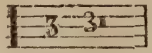
BATON. Sorte de barre épaiſſe qui traverſe perpendiculairement une ou pluſieurs lignes de la portée, & qui, ſelon le nombre des lignes qu'il embraſſe, exprime une plus grande ou moindre quantité de meſures qu'on doit paſſer en ſilence.

Anciennement il y avoit autant de ſortes de *bâtons* que de différentes valeurs de notes, depuis la ronde qui vaut une meſure, juſqu'à la maxime qui en valoit huit, & dont la durée en ſilence s'évaluoit par un *bâton*, qui, partant d'une ligne, traverſoit trois eſpaces & alloit joindre la quatrième ligne.

Aujourd'hui le plus grand *bâton* eſt de quatre meſures : ce *bâton*, partant d'une ligne, traverſe la ſuivante & va joindre la troiſième.



On le répète une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit meſures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, & l'on ajoute ordinairement au-deſſus un chiffre qui diſpenſe de calculer la valeur de tous ces *bâtons*. Ainſi les ſignes couverts du chiffre 16, indiquent un ſilence de ſeize meſures ; je ne vois pas trop à quoi bon ce double ſigne d'une même choſe. Auſſi les italiens, à qui une plus grande pratique de la muſique ſuggère toujours les premiers moyens d'en abréger les ſignes, commencent-ils à ſupprimer les *bâtons*, auxquels ils ſubſtituent le chiffre qui marque le nombre de meſures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, eſt de ne pas confondre ces chiffres dans la portée avec d'autres chiffres ſemblables qui peuvent marquer l'eſpèce de la meſure employée. Ainſi il faut bien diſtinguer le ſigne du *trois Tems* d'avec le nombre des pauſes à compter, de peur qu'au lieu de 31 meſures ou pauſes, on n'en comptât 331.

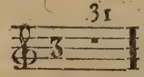


Le plus petit *bâton* eſt de deux meſures, & traverſant un ſeul eſpace, il s'étend ſeulement d'une ligne à ſa voiſine.

Les autres moindres ſilences, comme d'une meſure, d'une demi-meſure, d'un tems, d'un demi-tems, &c. s'expriment par les mots de *Pauſe*, de *demi-Pauſe*, de *Soupir*, de *demi-Soupir*, &c. (Voyez ces mots.) Il eſt aiſé de comprendre qu'en combinant tous ces ſignes, on peut exprimer à volonté des ſilences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *bâtons* des ſilences, d'autres *bâtons* préciſément de même figure, qui ſous le nom de pauſes initiales ſervoient dans nos anciennes muſiques à annoncer le mode, c'eſt-à-dire la meſure, & dont nous parlerons au mot *Mode*. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Les copiſtes François ne font guères plus d'uſage aujourd'hui des *bâtons*, devenus inutiles au moyen des chiffres. Mais pour que ces chiffres ne ſe confondent pas avec ceux qui indiquent la meſure, ils ont ſoin de les écrire au-deſſus de la portée de la manière ſuivante, où l'on voit que le nombre 31 ne peut ſe confondre avec le nombre 331. (*M. Framery.*)



BATON DE MESURE, eſt un *bâton* fort court, ou même un rouleau de papier dont le maître de muſique ſe ſert dans un concert pour régler le mouvement & marquer la meſure & les tems. (Voyez *Battre la meſure.*)

A l'opéra de Paris il n'eſt pas queſtion d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros bâton de bois bien dur, dont le maître frappe avec force pour être entendu de loin. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Dès le tems même où écrivoit Rouſſeau, on ne ſe ſervoit plus de *bâton de meſure* dans les concerts de Paris. On s'en ſert encore à l'opéra pour des raiſons qui ſeront expliquées ailleurs. (Voyez *battre la meſure.*) Mais ce n'eſt plus, comme le dit Rouſſeau, *un bon gros bâton de bois bien dur*, & on ne l'entend plus guères que quand les chœurs ou quelques parties éloignées du centre de l'orcheſtre paroiſſent prêtes à s'égarer. A la cour où l'on eſt plus aſtreint à l'étiquette, & où les anciens uſages ſe détruiſent difficilement, on a conſervé celui du *bâton* dans les grands concerts d'apparat. Les ſurintendans le regardent comme une des prérogatives de leurs charges, & ils croiroient perdre de leurs droits en y renonçant ; mais ils ont ceſſé du moins d'en uſer d'une manière bruyante & déſagréable. Le *bâton* n'eſt plus dans leurs mains qu'un ſigne de commandement. (*M. Framery.*)

BATON DE MESURE. Ce gros *bâton* dont Rouſſeau ſe moque, & qui fit donner dans le tems le titre de *bûcheron* au batteur de meſure, a beaucoup diminué depuis ; & tel qu'il eſt aujourd'hui, l'on ne peut diſconvenir qu'il ne ſoit, à l'opéra, d'une néceſſité indiſpenſable.

Il l'étoit dès-lors, & à ſon volume près qu'on auroit pu réduire, il l'étoit même beaucoup plus qu'à préſent. On doit ſe rappeller que la plupart des morceaux de muſique, airs, monologues, duos, &c. étoient alors libres du joug de la meſure. Le chanteur ſe croyoit en droit de preſſer ou de ralentir le mouvement, ſelon que les paroles ſembloient l'exiger, ou le plus ſouvent, ſelon ſa fantaiſie. Figurez-vous un malheureux orcheſtre obligé d'accompagner, quelquefois note

pour note ; ces chants inégaux & boiteux ; que seroit-il devenu sans ce *bâton* secourable, qui marquoit par ses coups la fin de chaque prétendue mesure, & par les différens signes qu'il traçoit dans l'air, les différentes incises ou divisions de cette mesure ?

Ce n'est plus à l'orchestre qu'il est utile, excepté dans certains cas assez rares; mais il l'est souvent aux acteurs, qui ne sont pas tous musiciens, & dont l'œil ne suit pas inutilement les mouvemens du *bâton*, sur-tout dans les mesures lentes, qui sont toujours les plus difficiles à suivre: mais dans ce cas il ne se fait pas entendre. Il marque en l'air les tems de la mesure, & retombe, sans frapper, sur le pupitre.

Il est encore plus nécessaire aux chœurs, qui se trouvant quelquefois placés au fond du théâtre, & fort éloignés de l'orchestre, seroient à tout moment, sans ce secours, hors de tout rapport avec les instrumens qui les accompagnent. Depuis qu'au lieu d'être rangés le long des coulisses, en forme d'espalier, les chœurs prennent part à l'action, & sont souvent obligés de parcourir le théâtre, ils ont plus que jamais besoin d'un guide qui dise à leurs yeux ce que leur oreille ne peut pas entendre, ou qui rappelle à celle-ci par quelques coups bien marqués, ce que, dans l'éloignement ou le tumulte, l'orchestre a cessé de lui dire.

Un rouleau de papier seroit moins commode, moins maniable, & ne seroit pas entendu comme il est prouvé que le petit *bâton* doit l'être quelquefois.

Ceux qui auront suivi avec un œil instruit l'usage qu'en fait le chef actuel de l'orchestre de l'opéra reconnoîtront qu'on ne pourroit le supprimer sans rompre en mille occasions, entre un si grand nombre d'instrumens & de voix, l'accord qui y règne & qu'il est si difficile d'entretenir. (*M. Ginguené.*)

BATTEMENT, *s. m.* Agrément du chant françois, qui consiste à élever & battre un trille sur une note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la cadence au *battement*, que la cadence commence par la note supérieure à celle sur laquelle elle est marquée; après quoi l'on bat alternativement cette note supérieure & la véritable; au lieu que le *battement* commence par le son même de la note qui le porte; après quoi l'on bat alternativement cette note & celle qui est au-dessus. Ainsi ces coups de gosier, *mi re mi re mi re ut ut* font une cadence; & ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi* sont un *battement.* (*J. J. Rousseau.*)

* A la description du *battement* que vient de nous donner M. Rousseau, & qui convient au chant françois, nous ajouterons celle du *battement* à l'italienne, qui ne diffère de l'autre qu'en ce que la note qui porte le *battement* est toujours plus longue que celle qui le forme, & qu'on augmente d'ordinaire la vitesse graduellement.

Outre ce que l'on vient de dire, on prétend encore que *battement* signifie:

1°. L'action d'accompagner sur le clavecin.

2°. Le mouvement du pied ou de la main, dont on marque chaque tems de la mesure, en sorte que dans la mesure à quatre tems, il y a quatre *battemens*; trois dans la mesure à trois tems, &c.

3°. Enfin, chaque tems en lui-même, c'est-à-dire, la durée d'un tems de la mesure. (*M. de Chastilhon.*)

* Cet agrément n'existe plus, ou du moins ne diffère plus en rien du trille. (*M. Framery.*)

BATTEMENS *au pluriel.* Lorsque deux sons forts & soutenus, comme ceux de l'orgue, sont mal d'accord & dissonnent entr'eux à l'approche d'un intervalle consonnant, ils forment, par secousses plus ou moins fréquentes, des renflemens de son qui font, à-peu-près, à l'oreille, l'effet des battemens du pouls au toucher; c'est pourquoi M. Sauveur leur a aussi donné le nom de *battemens*. Ces *battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'intervalle approche plus de la justesse, & lorsqu'il y parvient, ils se confondent avec les vibrations du son.

M. Serre prétend, dans ses *Essais sur les principes de l'harmonie*, que ces *battemens* produits par la concurrence de deux sons ne sont qu'une apparence acoustique, occasionnée par les vibrations coincidentes de ces deux sons. Ces *battemens*, selon lui, n'ont pas moins lieu lorsque l'intervalle est consonnant; mais la rapidité avec laquelle ils se confondent alors, ne permettant point à l'oreille de les distinguer, il en doit résulter, non la cessation absolue de ces *battemens*, mais une apparence de son grave & continu, une espèce de foible bourdon, tel précisément que celui qui résulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux sons aigus & consonnans. (On peut voir au mot *systême*, que des dissonnances les donnent aussi.) « Ce qu'il y a de bien certain, continue » M. Serre, c'est que ces *battemens*, ces vibrations » coincidentes qui se suivent avec plus ou moins » de rapidité, sont exactement isochrones aux » vibrations que feroit réellement le son fonda» mental, si, par le moyen d'un troisième corps » sonore, on le faisoit actuellement résonner. »

Cette explication, très spécieuse, n'est peut-être pas sans difficulté; car le rapport de deux sons n'est jamais plus composé que quand il approche de la simplicité qui en fait une consonnance, & jamais les vibrations ne doivent coincider plus rarement que quand elles touchent presque à l'isochronisme. D'où il suivroit, ce me semble, que les *battemens* devroient se ralentir à mesure qu'ils s'accélèrent, puis se réunir tout d'un coup à l'instant que l'accord est juste.

L'observation des *battemens* est une bonne règle à consulter sur le meilleur systême de tempéra-

ment : (voyez *Tempérament.*) car il eſt clair que de tous les tempéramens poſſibles, celui qui laiſſe le moins de *battemens* dans l'orgue eſt celui que l'oreille & la nature préfèrent. Or, c'eſt une expérience conſtante & reconnue de tous les facteurs, que les altérations des tierces majeures produiſent des *battemens* plus ſenſibles & plus déſagréables que celles des quintes. Ainſi la nature elle-même a choiſi. (*J. J. Rouſſeau.*)

BATTERIE, *ſ. f.* Manière de frapper & répéter ſucceſſivement ſur diverſes cordes d'un inſtrument les divers ſons qui compoſent un accord, & de paſſer ainſi d'accord en accord par un même mouvement de notes. La *batterie* n'eſt qu'un arpège continué, mais dont toutes les notes ſont détachées, au lieu d'être liées comme dans l'arpège. (*J. J. Rouſſeau.*)

* La *batterie* eſt quelquefois compoſée de ſons liés comme l'arpège, mais on les diſtingue en ce que l'arpège ne contient que les notes d'un même accord, tandis que la *batterie* en contient de pluſieurs accords, & qu'elle emploie même des notes qui ne ſont pas dans l'harmonie. Exemple :

On fait un grand uſage aujourd'hui, d'après les Italiens, des *batteries* dans les ſeconds violons & dans les violes, pour les accompagnemens figurés. (*M. Framery.*)

BATTERIES. Dans une muſique géométriquement régulière & ſans licence, l'arpège, la *batterie*, la tirade, la fuſée, les trilles, les battemens, les notes de goût & tous les agrémens du chant devroient être ſtrictement aſſervis aux loix de l'harmonie. Cette rigoureuſe préciſion étoit un des principes, & ſuivant la ſecte d'Ariſtoxène, une des chimères de la philoſophie de Pythagore. N'en déplaiſe cependant aux Ariſtoxéniens anciens & modernes, je vais haſarder la démonſtration des trois vérités ſuivantes : 1°. que toutes les combinaiſons de ſons dont je viens de parler ſont ou de véritables accords, ou qu'elles en ſont des parties conſtitutives : 2°. que par conſéquent elles ne doivent pas ſe pratiquer indifféremment ſur toutes les cordes du mode : 3°. qu'elles ſont aſtreintes comme toutes les notes d'un accord à la loi des ſalvations, lorſqu'elles ſe trouvent ſur un tems foible.

I. Comme il n'y a point de ſon muſical qui ne produiſe ou qui ne ſoit accompagné d'une ſuite progreſſive d'harmoniques, il n'y a point non plus de grouppe harmonique qui ne reproduiſe ſa note fondamentale. (Voyez *baſſe fond.* N°. I; expérience de Tartini.) Donc toutes les combinaiſons de ſons, tous les agrémens du chant qui ſont l'objet de cet article, quoique ſucceſſifs, appartiennent à la note fondamentale qu'elles feroient entendre ſi tous leurs ſons étoient ſimultanés. Cela eſt inconteſtable par rapport à l'arpège & à la *batterie* qui repréſentent de véritables accords, dont les notes ſont ſucceſſivement frappées, ſoit par goût, ſoit par néceſſité. (Voyez l'art. *Arpeggio* de Rouſſeau.) A l'égard des autres combinaiſons, voyez *Agremens du chant.*

Dans l'harmonie naturelle, le plus parfait de tous les accords eſt celui du ſon fondamental accompagné de tous ſes harmoniques, puiſque la réunion de tous ces ſons ſe réſout dans la ſenſation du ſeul ſon fondamental ; comme le mélange de toutes les couleurs du priſme ſe réſout dans la ſenſation du blanc ou de la lumière proprement dite. Il n'en eſt pas ainſi dans la pratique ni dans le tempérament uſité : car 1°. il eſt de la nature de tout accord conſonnant d'être progreſſif. Or, il n'y a de parfaitement progreſſif, dans le ſyſtême moderne, que les ſix premiers harmoniques du ſon fondamental, y compris ſon uniſſon. En *ut* : *ut*, *ut*, *ſol*, *ut*, *mi*, *ſol* ; 1, 2, 3, 4, 5, 6. La progreſſion de la gamme diatonique, qui commence au huitième harmonique, eſt altérée par le rapport de la ſous-dominante & de la ſixte, & par le retranchement de la ſeptième conſonnante. (Voyez l'article *échelle* de Rouſſeau.) La gamme chromatique moderne l'eſt encore plus. Il n'en eſt donc pas de ces deux octaves comme des deux gammes harmoniques correſpondantes qui ſont de véritables accords. Il n'eſt donc pas poſſible de les employer dans l'harmonie, ſi ce n'eſt par ſucceſſion, ſous la forme d'arpèges ou de *batteries*. On peut donc regarder une tirade & une fuſée comme des arpèges ou des *batteries* diatoniques ou chromatiques : 2°. Lorſque deux notes diatoniques ou chromatiques ſe réſolvent ſur une ſeule, comme le *ſi* 15 & l'*ut* 16 de la première colonne de la génération harmonique, *fig.* 40, qui ſe réſolvent ſur l'*ut* 16 de la ſeconde (voyez *Salvation*), il eſt encore évident qu'on ne peut les employer que ſucceſſivement dans un accord ; ce qui ne peut ſe faire que de trois manières : ſavoir, en faiſant deux notes égales du *ſi* & de l'*ut* dans un ſeul tems foible, ou en employant l'une des deux comme note de goût ; ou enfin ſous la forme de trille, *battement*, port de voix, &c. 3°. enfin, il y a des inſtrumens ſur leſquels on ne peut pratiquer des accords que par arpège ou *batteries*. (Voyez *Arpeggio.*)

Puiſqu'un ſon fondamental produit ou eſt naturellement accompagné de tous ſes harmoniques, dont l'enſemble forme un accord parfait ; puiſqu'on ne peut altérer la progreſſion de ces harmoniques ſans en altérer l'accord ; puiſque les ſons d'un accord ſont partie de l'harmonie, ſoit qu'on les

frappe ensemble ou successivement ; il s'ensuit donc ou que les différens agrémens du chant sont des harmoniques de la basse fondamentale, & sont conséquemment partie de l'harmonie, ou que ce sont des superfétations musicales qui ne sont propres qu'à en altérer la douceur & la pureté.

II. Si ce sont de véritables harmoniques ; ils doivent donc entrer dans la progression qui rend consonnante la somme des harmoniques d'un son fondamental quelconque : d'où il s'ensuit qu'il est contre les loix de l'harmonie d'intercaler dans un arpège des notes de goût qui ne se trouvent point au nombre des harmoniques du son fondamental ; parce qu'en altérant la progression de cet accord, elles en altèrent l'harmonie. Ainsi on ne peut régulièrement placer ni une tirade, ni une fusée, ni un trille, ni un *battement*, dans les trois premières octaves des harmoniques d'un son fondamental ; puisqu'il n'y a dans ces octaves, *ut ut sol ut mi sol.....* aucun intervalle diatonique ni chromatique. En général, toute note devant entrer dans l'harmonie, il faut, avant de l'employer, même comme note de goût, examiner si elle se trouve au nombre des harmoniques d'un accord donné. Sans cette attention on surchargera l'harmonie de petites dissonnances, dont la somme la rendra nécessairement dure & désagréable, & sur-tout incapable de produire les merveilles attribuées à la simplicité de la musique des anciens.

III. La salvation régulière diminue la dureté de l'accord du tems foible, rend le chant plus diatonique & fortifie l'impression du mode (voyez *Salvation* ;) mais il est très-difficile de l'observer dans une tirade, moins encore dans une fusée ; parce qu'une tirade, dans un tems foible, n'est pas toujours suivie d'une tirade dans le tems fort. Tout ce que l'on peut prescrire à cet égard de plus raisonnable, c'est d'observer la loi de la salvation par rapport à la note de la plus grande valeur ; soit qu'elle doive se résoudre sur la note suivante, soit que la précédente doive se résoudre sur elle. (*M. l'abbé Feytou.*)

BATTEUR DE MESURE. Celui qui bat la mesure dans un concert. (Voyez l'article suivant.) (*J. J. Rousseau.*)

BATTRE LA MESURE, c'est en marquer les tems par des mouvemens de la main ou du pied, qui en règlent la durée, & par lesquels toutes les mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en tems, dans l'exécution.

Il y a des mesures qui ne se *battent* qu'à un tems, d'autres à deux, à trois, ou à quatre, ce qui est le plus grand nombre de tems marqués que puisse renfermer une mesure : encore une mesure à quatre tems peut-elle toujours se résoudre en deux mesures à deux tems. Dans toutes ces différentes mesures, le tems frappé est toujours sur la note qui suit la barre immédiatement ; le tems levé est toujours celui qui la précède, à moins que la mesure ne soit à un seul tems ; & même, alors, il faut toujours supposer le tems foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de vitesse qu'on donne à la mesure dépend de plusieurs choses : 1°. de la valeur des notes qui composent la mesure. On voit bien qu'une mesure qui contient une ronde doit se *battre* plus posément & durer davantage que celle qui ne contient qu'une noire : 2°. du mouvement indiqué par le mot françois ou italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'air ; *gai*, *vîte*, *lent*, *&c.* Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le mouvement d'une même sorte de mesure : 3°. enfin, du caractère de l'air même, qui, s'il est bien fait, en fera nécessairement sentir le vrai mouvement. (*J. J. Rousseau.*)

* *Première observation.* Cette mesure, qui n'est pas à un seul tems, mais qui n'est composée que d'une seule noire, a été fort peu pratiquée. On en a quelques exemples rares du commencement de ce siècle ; mais elle est inconnue aujourd'hui. Rousseau lui-même n'en parle plus dans le reste de son Dictionnaire. (Voyez *Mesure*, *Tems*, *Valeur de notes.*) Il répète au contraire par-tout qu'*il n'y a que deux sortes de mesures*, celle à deux & celle à trois tems, & il ajoute que celle à quatre tems n'est qu'une modification de la mesure à deux tems. Des mesures composées d'une seule noire sont toujours à deux tems, dont chacun vaut une croche, suivant la propre remarque de Rousseau, *qu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.* (*M. Framery.*)

Les musiciens François ne *battent* pas la *mesure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la mesure à quatre tems, frappent successivement les deux premiers tems & lèvent les deux autres ; ils frappent aussi les deux premiers dans la mesure à trois tems, & lèvent le troisième. Les François ne frappent jamais que le premier tems, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la musique françoise auroit beaucoup plus besoin que l'italienne d'une mesure bien marquée ; car elle ne porte point sa cadence en elle-même ; ses mouvemens n'ont aucune précision naturelle : on presse, on ralentit la mesure au gré du chanteur. Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées à l'opéra de Paris, du bruit désagréable & continuel que fait, avec son bâton, celui qui *bat la mesure*, & que le petit prophète compare plaisamment à un bûcheron qui coupe du bois ! Mais c'est un mal inévitable ; sans ce bruit, on ne pourroit sentir la mesure ; la musique par elle-même ne la marque pas : aussi les étrangers n'apperçoivent ils point le mouvement de nos airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'est ici l'une des différences spécifiques de la musique françoise à l'italienne. En Italie, la mesure est l'ame de la musique ; c'est la mesure bien sentie qui lui

donne cet accent qui la rend si charmante ; c'est la mesure aussi qui gouverne le musicien dans l'exécution. En France, au contraire, c'est le musicien qui gouverne la mesure ; il l'énerve & la défigure sans scrupule. Que dis-je ? Le bon goût même consiste à ne la pas laisser sentir ; précaution dont, au reste, elle n'a pas grand besoin. L'opéra de Paris est le seul théâtre de l'Europe où l'on *batte la mesure* sans la suivre ; par tout ailleurs on la suit sans la *battre*. (*J. J. Rousseau.*)

* * *Seconde observation.* C'est là un de ces jeux de mots si familiers à Rousseau, qui ne manquoit pas une occasion de déclamer contre la musique françoise, au lieu de faire connoître ses véritables défauts & d'indiquer les moyens de les corriger.

Il reproche en quelque sorte aux musiciens françois de ne *battre* qu'un tems de la mesure à quatre, tandis que les italiens en *battent* deux. Et plus loin il reproche à ces mêmes françois de faire trop de bruit. Ils en auroient fait davantage en *battant* deux fois ; & il suffit que les trois derniers tems se fassent sentir aux yeux, quand le premier s'est fait sentir à l'oreille. Ce bruit au reste avoit deux causes. Le peu de goût ou plutôt un reste d'habitude du maître de musique, & le peu de savoir des chanteurs des chœurs. La musique, qui ne s'est établie au théâtre que dans le cours du dernier siècle, n'étoit pas, il y a trente ans, répandue en France comme elle l'est aujourd'hui. Ceux qui se consacroient à chanter dans les chœurs de l'opéra, peu considérés & mal payés, ne pouvoient pas être d'excellens musiciens ; il falloit craindre sans cesse qu'ils ne s'égarassent, & les ramener fortement quand cela leur arrivoit. C'étoit l'emploi du bâton, & il valoit encore mieux s'accoutumer à son *bruit désagréable*, que d'entendre les chœurs aller tout de travers.

Ce sont ces chœurs qui rendront toujours à l'opéra françois le bâton nécessaire. En Italie, il y a peu de chœurs dans les opéra ; ces chœurs ne sont pas nombreux, & ils ne sont presque jamais en action. En France au contraire, ils prennent beaucoup de part à la scène ; ils sont souvent éloignés de l'orchestre, quelquefois même tout-à-fait cachés ; ils sont nombreux & bruyans, exposés à être distraits par le bruit intérieur. Toutes ces raisons rendent indispensable la fonction du maître de musique, qui, par des gestes marqués, & quelquefois par le bruit du bâton, les empêche de se fourvoyer ; mais comme aujourd'hui ils sont presque tous excellens musiciens, & que le maître est fort habile, il use rarement de ce dernier moyen, & on ne s'apperçoit presque jamais de la manière dont il exerce son empire.

La musique françoise, dans le tems où nous écrivons, ne diffère presque plus de la musique italienne ; ainsi les sarcasmes de Rousseau n'ont plus d'objet, mais ils n'étoient pas tout-à-fait justes même dans son tems. « En France, dit-il, c'est le » musicien qui gouverne la mesure, il l'énerve ; » la détruit sans scrupule . . . . le bon goût même » consiste à ne pas la laisser sentir, &c. »

Les opéra étoient alors composés d'un perpétuel récitatif, auquel on donnoit les formes apparentes de chant pour le rendre moins monotone : quelquefois une courte cavatine, qui servoit à faire ressortir deux vers à prétention, en interrompoit l'uniformité. Jamais aucun air ne se mêloit à la scène ; on réservoit seulement quelques ariettes pour les divertissemens. Or, dans tous les pays du monde, un récitatif ne doit point marquer la mesure, *& le bon goût consiste à ne pas l'y laisser sentir.* Le récitatif françois, qui changeoit à tout moment de mesure, y étoit encore plus obligé, pour ne pas fatiguer l'oreille de cette variété continuelle de rythme. Rousseau devoit donc reprocher aux opéra d'alors de manquer d'airs, mais non pas à la musique françoise de manquer de *mesure.* On l'observoit rigoureusement dans les ariettes, dans la symphonie ; on ne l'altéroit que faute d'oreille, ce qui n'arrivoit jamais aux bons musiciens. Rousseau pouvoit-il nier que les danseurs françois, même de son tems, ne fussent les meilleurs de l'Europe ? Comment l'art de la danse auroit-il pu s'élever parmi nous à tant de perfection, si la musique qu'on y employoit n'avoit pas été cadencée avec toute la précision possible ? (*M. Framery.*)

Il règne là-dessus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aisément. On s'imagine qu'un auditeur ne *bat* par instinct la *mesure* d'un air qu'il entend que parce qu'il la sent vivement ; & c'est, au contraire, parce qu'elle n'est pas assez sensible ou qu'il ne la sent pas assez, qu'il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds, de suppléer ce qui manque en ce point à son oreille. Pour peu qu'une musique donne prise à la cadence, on voit la plupart des François qui l'écoutent, faire mille contorsions & un bruit terrible pour aider la mesure à marcher ou leur oreille à la sentir. Substituez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre geste qui s'accorde avec la mesure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens sont moins sensibles à la mesure que les François ? Il y a tel de mes lecteurs qui ne se feroit guères presser pour le dire ; mais dira-t-il aussi que les musiciens les plus habiles sont ceux qui sentent le moins la mesure ? Il est incontestable que ce sont ceux qui la *battent* le moins ; & quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la sentir continuellement, ils ne la *battent* plus du tout ; c'est un fait d'expérience qui est sous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la mesure* que parce qu'ils ne la sentent pas assez, ne la *battent* plus dans les airs où elle n'est point sensible ; & je répondrai que c'est parce qu'alors

ils ne la sentent point du tout. Il faut que l'oreille soit frappée au moins d'un foible sentiment de mesure, pour que l'instinct cherche à le renforcer. (*J. J. Rousseau.*)

* *Troisième observation.* Toute cette discussion métaphysique est aussi fausse qu'inutile. Ce n'est point parce qu'on sent bien ou mal la mesure d'un morceau, qu'on s'avise de la battre : c'est une manie qu'on avoit autrefois, & qui est presque entièrement passée de mode aujourd'hui. Les maîtres à chanter ne manquoient pas d'apprendre à leurs élèves à *battre la mesure* en solfiant : ils en conservoient l'habitude, & la *battoient* de même lorsqu'ils entendoient les autres chanter. On la *battoit* donc par air ; pour faire voir, ou pour faire croire qu'on savoit la musique : & la preuve que ce n'étoit pas par un sentiment plus ou moins fort de cette même *mesure*, c'est que la plupart de ceux en qui cette vieille routine s'est conservée la *battent* à faux. Maintenant qu'on accompagne presque toujours l'étude de la musique vocale de celle du *forte piano* ou de la harpe, nos jeunes gens ne *battent* plus la *mesure* quand ils exécutent de la musique, ni quand ils en entendent. D'ailleurs, comme cet art est devenu partie presque indispensable de l'éducation, & que ce n'est plus un mérite particulier de savoir la musique, *battre la mesure* est à présent une chose de mauvais ton. (*M. Framery.*)

Les anciens, dit M. Burette, *battoient la mesure* en plusieurs façons. La plus ordinaire consistoit dans le mouvement du pied, qui s'élevoit de terre & la frappoit alternativement, selon la mesure des deux tems égaux ou inégaux. (Voy. *Rhythme.*) C'étoit ordinairement la fonction du maître de musique appellé *Coryphée*, Κορυφαῖος; parce qu'il étoit placé au milieu du chœur des musiciens & dans une situation élevée, pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces batteurs de mesure se nommoient en grec ποδόκτυποι, & ποδοψόφοι, à cause du bruit de leurs pieds, ςυντονάριοι, à cause de l'uniformité du geste ; &, si l'on peut parler ainsi, de la monotonie du rhythme qu'ils battoient toujours à deux tems. Ils s'appelloient en latin *pedarii*, *podarii*, *pedieularii.* Ils garnissoient ordinairement leurs pieds de certaines chaussures ou sandales de bois ou de fer, destinées à rendre la percussion rhythmique plus éclatante, nommées en grec κρουπέζια, πρόυπαλα, κρούπετα, & en latin, *pedicula*, *scabella* ou *scabilla*, à cause qu'elles ressembloient à de petits marchepieds ou de petites escabelles.

Ils *battoient la mesure*, non-seulement du pied, mais aussi de la main droite dont ils réunissoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche, & celui qui marquoit ainsi le rhythme s'appelloit *Manuductor.* Outre ce claquement de mains & le bruit des sandales, les anciens avoient encore, pour *battre la mesure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres, & des ossemens d'animaux, qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les castagnettes, le triangle, & autres pareils instrumens.

Tout ce bruit si désagréable & si superflu parmi nous, à cause de l'égalité constante de la mesure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds & de rhythmes exigeoient un accord plus difficile, & donnoient au bruit même une variété plus harmonieuse & plus piquante. Encore peut-on dire que l'usage de *battre* ainsi ne s'introduisit qu'à mesure que la mélodie devint plus languissante, & perdit de son accent & de son énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemple de ces batteurs de mesure; & dans la musique de la plus haute antiquité, l'on n'en trouve plus du tout. (*J. J. Rousseau.*)

BATTUTA, *s. f.* italien, qui signifie *mesure*, parce que les *mesures* se distinguent en battant. Il n'y a que deux espèces réelles de *mesures*, la *mesure triple*, & la *mesure binaire.* (Voyez MESURE, TRIPLE, BINAIRE.)

On trouve quelquefois sur des partitions italiennes ces mots, *a battuta*, qui signifient en *mesure*, *mesuré*, lorsqu'après une ou plusieurs phrases de chant *à volonté*, en forme de récitatif, on doit reprendre la *mesure* égale. (Voyez *Mesuré.*) (*M. Framery.*)

BEBISATIO, mot latin barbare, forgé pour indiquer l'invention d'un certain Daniel Hisler, qui vouloit qu'au lieu de dire *la*, *si b*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol* en solfiant, on dît *la be ce de mi fe ge*; & qu'au lieu de *si*, *ut* ♯, *re* ♯, *mi* ♯, *fa* ♯, *sol* ♯, on dît *bi*, *ci*, *di*, *mi*, *ti*, *gi.* (*M. de Castilhon.*) (Voyez *Bobisatio.*)

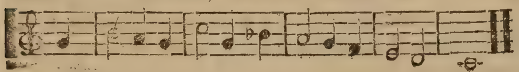
* BÉMOL. (Voyez *B. mol.*)

BÉMOL. Dans la musique des siècles XV & XVI & des siècles précédens, les *bémols* & les dièzes accidentels ne sont pas toujours marqués. En voici la raison : lorsque la consonnance imparfaite, c'est-à-dire, la tierce ou la sixte, descendoit, les chanteurs avoient alors pour principe de la faire mineure ; & lorsqu'elle montoit, de la faire majeure ; d'après l'axiome de contre-point de l'école italienne, que la consonnance majeure veut monter, & que la mineure veut descendre. Ainsi lorsque sur la basse *fa sol*, la partie supérieure disoit *la si la*, le chanteur n'avoit pas besoin de signe pour voir que le *si* devoit être bémolisé ; si sur la basse *re sol*, le dessus disoit *fa sol*, il voyoit, sans le secours d'aucun signe, que le *fa* étoit dièzé.

C'est à quoi il est nécessaire de faire bien attention en déchiffrant d'ancienne musique. Sans cela, de très-beaux passages d'harmonie pourroient nous paroître discordans & barbares. (*M. Ginguené.*)

B MOL. I. Les musiciens qui n'ont pas lu, ou pas

compris, ou pas voulu comprendre les ſyſtêmes de MM. Jamard & Balliere (voyez-les à l'article *Syſtême* ;) ceux qui ne ſavent, n'exécutent & ne montrent que ce qui leur a été montré, & non démontré ; ceux enfin qui craignent les découvertes par pareſſe, par ignorance ou par vanité ; ceux là, dis-je, vont crier à l'héréſie, au ridicule, en liſant ce paradoxe : qu'il peut y avoir un *bémol* dans la gamme naturelle du mode majeur d'*ut*, c'eſt-à dire, que la ſeptième note du ton peut être ſucceſſivement bémol ou béquarre. Ceux même qui n'ont que de l'oreille peuvent en juger par cette terminaiſon de chant :



dans laquelle le *ſi b* repréſente la ſeptième conſonnante, qui eſt le ſeptième harmonique d'*ut*, qui entre dans l'accord parfait majeur d'*ut*, qui eſt la ſeptième note de l'octave diatonique du mode d'*ut*, qui a pour fondamentale *ut*, & doit par conſéquent entrer dans l'harmonie de la gamme naturelle du mode majeur d'*ut*.

Il eſt vrai qu'on pourroit accompagner ce chant *ſol ſi b la*, dans le mode de *fa* : mais c'eſt ce qu'il faut ſoigneuſement éviter ; puiſque *fa* étant générateur d'*ut*, ſi l'on faiſoit ſuccéder le mode d'*ut* à celui de *fa*, il n'y auroit point de repos ſur la dernière note de la gamme : car la baſſe fondamentale *fa ut*, quoiqu'en diſent Rameau & ſes commentateurs, n'eſt point une cadence ; mais un renverſement de la cadence *ut fa*, dans laquelle le repos eſt annoncé par l'accord d'*ut* & produit par celui de *fa*. Donc ſi l'on accompagne une partie de la gamme d'*ut* en *fa*, & qu'on la termine dans l'harmonie d'*ut*, l'oreille préoccupée du générateur *fa* n'éprouvera point un véritable repos, & deſirera de retourner au mode de *fa*. (Voyez *ſous-dominante*.) Donc il faut accompagner le *ſi b* de la gamme naturelle en *ut*, ſans ſortir de l'harmonie du mode d'*ut*.

II. Les *bémols* s'engendrent par quintes en deſcendant. Or, deux quintes font une neuvième, qui eſt la replique de la ſeconde. Donc deſcendant de ton en ton, on trouvera deux *bémols* de plus dans chaque gamme. Exemple :

En *ut* majeur, point de *bémols*.
En *ſi b*, 2 *bémols*.
En *la b*, 4 *bémols*.
En *ſol b*, 6 *bémols*, &c.

Par la raiſon contraire, on trouvera toujours deux dièzes de moins dans chaque gamme en deſcendant de ton en ton. (Voyez *Dièze*.) Exemple :

En *ut* ♯ majeur, 7 dièzes.
En *ſi*, 5 dièzes.
En *la*, 3 dièzes.
En *ſol*, 1 dièze, &c.

Donc dans le même ton, le nombre des *bémols* augmente dans la même proportion arithmétique que le nombre des dièzes diminue, & réciproquement. Or, dans le majeur d'*ut* ♯, il y a ſept dièzes ; & dans le majeur de *re b*, cinq *bémols*. Donc prenant ſucceſſivement la même corde pour *bémol* & pour dièze, la ſomme des dièzes & des *bémols* donnera toujours douze. Exemple :

En *ut* ♯, 7 dièzes : en *re b*, 5 *bémols*.
En *ſi*, 5 dièzes : en *ut b*, 7 *bémols*.
En *la*, 3 dièzes : en *la*, 9 *bémols*.
En *ſol*, 1 dièze : en *ſol*, 11 *bémols*.
En *fa*, 11 dièzes : en *fa*, 1 *bémol*, &c.

Donc connoiſſant le nombre des dièzes d'un mode quelconque, & retranchant le nombre de 12 ; le reſte donnera le nombre de *bémols*, & réciproquement.

La même règle a lieu pour les deux modes, à cette différence près que la gamme du mode majeur a toujours trois *bémols* de moins ou trois dièzes de plus que la gamme du mode mineur ſur la même tonique.

III. La gamme bémoliſée eſt moins naturelle que la gamme dièzée, parce que tous les harmoniques d'une note quelconque procèdent du grave à l'aigu, ce qui donne néceſſairement des dièzes ; mais il n'y a aucun ſon au-deſſous du fondamental : la gamme par *bémols* eſt donc purement factice.

Que de difficultés offre l'uſage d'un talent que la nature a donné à tous les hommes ! Rien de ſi naturel que le chant : de ſi difficile que la lecture de la plus petite chanſonnette. Onze gammes en *bémols* ; onze gammes en dièzes. Dans chacune des deux modulations, joignez-y les deux gammes naturelles, l'une majeure, l'autre mineure : c'eſt au juſte quarante ſix manières de noter un air, c'eſt-à-dire, quarante-ſix alphabets qu'il faut ſe mettre dans la tête, dans les yeux & ſous les doigts, avant de pouvoir déchiffrer & exécuter la muſique. Le gouvernement le plus conſidérable de la Chine n'exige pas plus de connoiſſances dans un mandarin. Cependant le maître de muſique, qui eſt parvenu dans une pſalette ou dans un oratoire, à ce haut degré de ſcience, ſeroit très-fâché qu'on tranſposât tout au naturel en faveur des chantres, chanteurs, cantatrices, &c. qui n'ont pas beſoin de tous ces tons. On commence à faire, pour les clavecins & le piano-forté, des claviers courans, au moyen deſquels on peut tout exécuter au naturel. Mais cette invention eſt ſi commode, elle ſimplifie tellement l'art de lire la muſique, qu'il y a tout à parier qu'elle ne prendra pas :

Vel quia nil rectum niſi quod placuit ſibi ducunt ;
Vel quia turpe putant parere minoribus ; & quæ
Imberbes diſcere ſenes perdenda fateri.

(*M. l'abbé Feytou.*)

* Le deſir d'être concis a empêché M. l'abbé Feytou de donner à cet article les développemens néceſſaires.

néceſſaires. Il en réſulte quelque obſcurité que nous allons tâcher d'éclaircir.

I. Perſonne, que je penſe, ne criera au ridicule ni à l'héréſie, en entendant dire qu'il peut y avoir un *ſi b* dans la gamme naturelle d'*ut*. M. de Sulzer a déjà fait compter au nombre des accords parfaits celui qui eſt terminé par une tierce diminuée, (voyez *Accord parfait*,) & il n'a fait en cela que développer une opinion qu'il donne comme adoptée généralement. Voilà pour les Théoriciens. Quant à la pratique, je citerai même la routine des écoles italiennes, où l'élève a la liberté d'employer la quinte juſte *mi ſi*, ou la quinte fauſſe *mi ſi b*, ſans qu'il croie pour cela faire une ſortie de ton, ce que nous appellons moduler.

M. l'abbé Feytou dit qu'il faut ſoigneuſement éviter d'accompagner en *fa* le chant *ſol ſi b la* de ſon exemple. Mais il ne faut pas entendre ces paroles dans le ſens de notre pratique moderne. Chaque mode a dans la nature une bien plus grande étendue que celle que nous lui donnons; & le compoſiteur qui croiroit avoir fait ſon accompagnement en *fa*, l'auroit véritablement fait en *ut*, puiſqu'il n'auroit employé que des cordes appartenantes à ce mode. (Voy. les articles de M. l'abbé Feytou, *Sous-dominante*, *Baſſe fondamentale*, & la *génération harmonique*, planche de muſique, *fig.* 40.)

II. C'eſt par une raiſon ſemblable, & non par la raiſon contraire, comme le dit M. l'abbé Feytou, qu'on trouve dans chaque gamme, en deſcendant de ton en ton, deux dièzes de moins, comme on y auroit trouvé deux *bémols* de plus; car un *bémol* équivaut à la privation d'un dièze. Autrefois même, on employoit le *bémol* en place du béquarre pour détruire l'effet du dièze. Chaque gamme en deſcendant de ton en ton a deux cordes baiſſées d'un ſemi-ton, ſavoir la tierce & la ſeptième de la gamme précédente, ſoit que cet abaiſſement ſoit produit par la diminution de deux dièzes ou l'accroiſſement de deux *bémols*.

Il faut avoir une attention dans l'exemple établi par M. l'abbé Feytou, pour prouver qu'en prenant une même corde pour dièze & pour *bémol*, la ſomme des dièzes & des *bémols* donnera toujours douze; c'eſt qu'il a nommé *La* celle qui donne 9 bémols comme celle qui donne trois dièzes, tandis qu'il auroit dû nommer cette première *ſi b b*. Il en eſt de même de celle qu'il nomme *ſol* onze *bemols*, & qui eſt *la b b*. Quant à la dernière qu'il appelle *fa* en lui donnant onze dièzes, ce n'eſt point une corde *fa*, mais *mi* dièze; & quoique dans le tempérament du clavecin, elle paroiſſe être un ton au-deſſus du *ſol*, elle n'en eſt pas moins à une tierce diminuée. Au reſte, le réſultat de ce paragraphe n'eſt pas fort utile. 1°. il n'eſt vrai que ſur les inſtrumens tempérés: 2°. il ne peut faire trouver le nombre de *bémols* demandé, qu'à celui qui ſait déjà le nombre de dièzes: 3°. il y a des manières plus ſimples de trouver le nombre de dièzes & de *bémols* qui convient à une gamme. (Voyez *B mol*, *Gamme*, *Transpoſition*.) (*M. Framery.*)

BÉMOL DOUBLE, *ou* DOUBLE BÉMOL. Quelquefois on trouve dans le courant d'une pièce de muſique, dont la clef eſt armée de *bémols*, un *bémol* devant une note qui eſt déjà bémoliſée à la clef: on trouve même un double *bémol* ainſi, *bb*. Ces marques indiquent qu'il faut baiſſer ce ton de deux ſemi-tons mineurs, car un *bémol* le baiſſe d'un ſemi-ton mineur: par exemple, un *ſi* précédé d'un double *bémol*, ou d'un ſeul, quand il en a déjà un à la clef, devient à-peu-près un *la*; je dis à-peu-près, car pour devenir *la*, il faudroit qu'il fût abaiſſé d'un ſemi-ton majeur & d'un mineur, & il ne l'eſt que de deux mineurs.

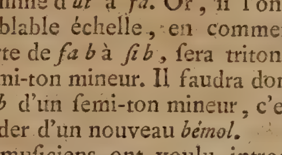
Il eſt à remarquer qu'à la rigueur, le double *bémol* ou *bb*, eſt un ſigne inutile; car on ne peut mettre ce ſigne que devant une note déjà bémoliſée, ſoit à la clef, ſoit par accident; & dans ce cas, un ſeul *bémol* ſuffit: mais comme on ſe ſert très rarement du double *bémol*, & que par conſéquent les concertans y ſont peu faits, on écrit toujours le *bb*, pour prévenir toute équivoque.

Voici ce qui donne lieu au *double bémol*.

Pour former une échelle diatonique ſemblable à celle d'*ut*, en commençant par *fa*, il faut bémoliſer le *ſi*, afin qu'il y ait une quarte juſte de *fa* à *ſi b*, comme d'*ut* à *fa*. Or, ſi l'on veut former une ſemblable échelle, en commençant par *fa b*, la quarte de *fa b* à *ſi b*, ſera triton ou trop forte d'un ſemi-ton mineur. Il faudra donc encore abaiſſer le *ſi b* d'un ſemi-ton mineur, c'eſt-à-dire, le faire précéder d'un nouveau *bémol*.

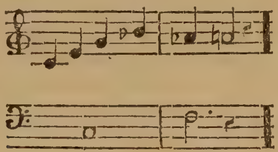
Quelques muſiciens ont voulu introduire l'uſage de marquer le *double bémol* par un *b* tout noir, ainſi ♭, ; mais le *bb* a prévalu avec raiſon, un copiſte pouvant aiſément noircir un *b* par un défaut de ſa plume. Nous parlerons, au mot *Syſtême*, de l'idée qu'on doit ſe former de l'uſage des *doubles bémols*. (*M. de Caſtilhon.*)

* Le *double b* eſt l'oppoſé du double dièze (voyez ce mot,) & s'emploie en raiſon inverſe; mais il eſt d'un uſage moins fréquent, en ce qu'on emploie ſouvent le double dièze comme note de goût indépendante de l'harmonie; au lieu que le *bémol* ne paroît jamais ſans indiquer réellement une modulation. Ce qui multiplie encore l'emploi du dièze, c'eſt qu'il tient ſouvent la place du *bémol*, comme dans l'exemple ſuivant:



où le *ſol dièze* n'eſt véritablement qu'un *la b*. Ce

sol dièze qui seroit parfaitement étranger à la modulation du *fa* sur lequel la basse fait une cadence parfaite, n'y peut paroître même comme note de goût. Mais comme *la bémol*, il fait la tierce du ton de *fa* d'abord mineure, & ensuite majeure. Voyez l'exemple :



Le cas cité par M. de Castilhon, où le *double bémol* peut être nécessaire, est juste, mais il est fort rare : on ne s'avise guères d'écrire en *fa bémol*; mais il en est d'autres qui peuvent se rencontrer plus fréquemment. Par exemple, dans un morceau en *fa* naturel mineur, on passe très-bien en *la bémol*, delà en *re bémol*, par une marche qui peut être mineure, & qui nécessite le *double bémol*. Exemple :

(*M. Framery.*)

BÉMOLISER, *v. a.* Marquer une note d'un *bémol*, ou armer la clef par *bémol*. *Bémolisez* ce *mi*. Il faut *bémoliser* la clef pour le ton de *fa*. (*J. J. Rousseau.*)

* Il n'est guère usité que dans le premier sens.

BÉOTIEN. Pollux (*Onomast. liv. IV*, *chap.* 9,) met le mode *béotien* au nombre de ceux qui tirent leur nom de la nation où ils furent d'abord en usage; il ajoute que c'étoit un des modes ou nomes dont se servoit Terpandre; par conséquent le nome *béotien* étoit propre aux Cithares. (*M. de Castilhon.*)

BERGAMASQUE, *s. f.* nom d'une danse & d'un air de danse italien, qui, sans doute, tire son origine de Bergame. L'air est vif. (*M. de Castilhon.*)

BI. Syllabe dont quelques musiciens étrangers se servoient autrefois pour prononcer le son de la Gamme que les François appellent *Si*. (Voyez *Si* & *Bobisatio*.) (*J. J. Rousseau.*)

BIBLIOTHEQUE MUSICALE. Depuis la renaissance de la musique en Europe, il s'est conservé comme une chaîne & une série assez exacte des ouvrages de théorie; mais ceux qui ont formé les grandes *bibliothèques* ont été fort négligens à l'égard des compositions musicales. Dans le dernier siècle, l'empereur Léopold à Vienne, & l'électeur de Bavière à Munich, avoient commencé de former chacun une *bibliothèque musicale*; mais toutes deux, négligées depuis longtems, sont maintenant dans un état de confusion & d'imperfection déplorable.

Le compositeur Gazman, maître de chapelle de l'empereur Joseph II, a dit à M. Burney, que plusieurs ouvrages des anciens maîtres ont été volés, dans la *bibliothèque* de Vienne, par des musiciens sans génie, qui, après avoir employé les meilleurs motifs & les plus beaux passages, comme s'ils les avoient inventés, ont détruit les originaux, ce qu'il avoit découvert par les anciens catalogues où étoient inscrits un très-grand nombre d'ouvrages, qu'il n'avoit jamais pu retrouver.

On ne sera pas fâché de trouver ici les idées du docteur Burney sur ce que pourroit être une collection de cette espèce.

Il n'y a dans aucune *bibliothèque*, publique ou privée de l'Europe, une suite complette des compositions des meilleurs maîtres, depuis la naissance du contre-point jusqu'à présent. Quoique plusieurs particuliers aient eu la fantaisie d'accumuler des curiosités musicales, ils ont rarement étendu leurs idées jusqu'à l'universalité des productions de l'art : ensorte que peu d'entre eux ont completté plus d'une classe ou d'une espèce d'ouvrages; & même à la mort des propriétaires, ces collections partielles se sont ordinairement dispersées.

Quant aux grandes *bibliothèques*, telles que celle du roi à Paris, la *bibliothèque* Bodléienne, & celle du Musæum en Angleterre, &c., il semble que la musique devroit y être mise de pair avec les autres sciences & arts, dont on y trouve toutes les productions qui ont un caractère & qui sont de quelque importance. Dans toute grande collection de tableaux, on se procure au moins quelques originaux de chaque grand peintre, & nulle *bibliothèque*, même particulière, n'est sensée complette s'il y manque les ouvrages d'un seul poëte de quelque réputation.

Pour former une *bibliothèque* complette de musique qui pût aider les étudians, satisfaire les curieux, instruire les historiens & fournir des points de comparaison entre les différens états où l'art s'est trouvé à chaque période de son existence, il faudroit qu'à mesure que les livres pourroient être rassemblés, on les classât à-peu-près de la manière suivante :

Messes . . . . . *Motets*	en latin,	depuis la naissance du contre-point jusqu'à l'année 1500.
Madrigaux, & *Chansons* à voix seule ou en parties.	en langages modernes,	

Suite des mêmes collections jusqu'à l'année 1600, en y ajoutant les versets, les antiennes &

les pſalmodies, tant à voix ſeule qu'à deux ou pluſieurs voix, en langues vulgaires, françoiſe, Angloiſe, &c.

Les mêmes, continuées juſqu'à l'année 1700, avec les additions ſuivantes :

Maſcarades . . . . *Intermèdes* . . . . *Serenades* . . . . *Opéras* ſérieux & comiques, *Oratorios* . . . . *Cantates*	dans toutes les langues modernes.

Fantaiſies & *Caprices* pour divers inſtrumens.

Enfin, les mêmes collections depuis 1700 juſqu'à nos jours, avec ces additions nouvelles :

Symphonies & *Ouvertures.*
Concertos, avec partie principale pour quelque inſtrument particulier.
Symphonies concertantes.
Quintetti.
Quatuors.
Duos.
Sonates.
Solos, pour tous les inſtrumens pour leſquels on a compoſé de la muſique.
Préludes & *Caprices* pour l'orgue.
Leçons & *Solfèges* pour les inſtrumens & pour les voix, &c. &c.

Toute muſique publiée en parties ſéparées ſeroit miſe en partition ; toute muſique publiée en partition feroit tirée en parties, prête à être également ſoumiſe à l'œil & à l'oreille, à l'examen des théoriciens, & aux eſſais des exécutans.

Pour que la ſcience & la critique puſſent être d'accord avec le méchaniſme & la pratique de l'art, on joindroit à ces collections celles de tous les traités ou eſſais qui ont été écrits ſur la muſique, dans toutes les langues, mortes & vivantes ; on les arrangeroit dans un ordre chronologique, & on leur aſſigneroit une place particuliere dans la *bibliothèque.* On y raſſembleroit non-ſeulement tout ce qui a été imprimé, mais toutes les copies qu'on pourroit ſe procurer des manuſcrits épars dans toutes les *bibliothèques* de l'Europe.

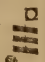
Le bibliothécaire ou garde de cette *bibiothèque*, devroit être homme de lettres & muſicien, auſſi inſtruit de la théorie que de la pratique de l'art, afin de ſentir le prix des productions qui lui ſeroient confiées ; d'être en état de diriger & même de revoir la copie des partitions en parties ſéparées, & des parties ſéparées en partition ; d'expliquer les difficultés aux ignorans, & de déployer les curioſités aux yeux des gens inſtruits ; enfin, de connoître le rang que chaque compoſiteur doit occuper dans ſa claſſe, & même de fixer dans des notices exactes & préciſes le degré de reſpect que ces compoſiteurs ont obtenu de leurs contemporains, & qu'ils ont droit d'attendre de la poſtérité. (*M. Ginguené.*)

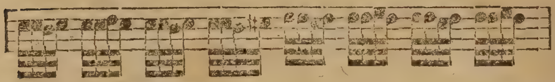
BINAIRE, *adj.* On appelle ainſi la meſure à deux tems, ou celle qui ſe partage en deux tems égaux ; elle eſt oppoſée à la *triple* ou *meſure ternaire.* La meſure *binaire* étoit appellée imparfaite, & la meſure ternaire avoit le titre de parfaite, parce que les anciens prétendoient que le nombre *trois* qui ne ſe diviſe point, eſt plus parfait que le nombre deux. C'eſt pour cette raiſon qu'ils marquoient la meſure ternaire par un cercle diviſé Φ ou par un cercle avec un point au milieu ⊙, ou par un cercle ſimple, comme la plus parfaite de toutes les figures ; & la meſure *binaire* par un demi-cercle ou cercle imparfait, ſoit ſimple C, ou avec un point Ͼ ou traverſé au milieu ₵ ; c'eſt delà que nous ſont venues nos meſures à deux & à quatre tems exprimés par un C ou par un C barré ₵. (*M. Framery.*)

BIS, mot latin qui ſignifie *deux fois*, & dont on ſe ſert en muſique, ſoit pour faire recommencer un air quand il eſt fini, en diſant *bis* à celui qui l'a chanté, & alors *bis* & *da capo* ſignifient la même choſe ; ſoit pour marquer, dans une pièce de muſique, qu'un même trait de chant doit être exécuté deux fois de ſuite, & alors on l'écrit au-deſſus du trait de chant qu'on a ſoin de renfermer entre deux marques, afin que le muſicien ſache où commence & finit le *bis.* On met encore *bis* à côté d'un vers d'une chanſon qui doit être chantée deux fois. (*M. de Caſtilhon.*)

* Il n'y a pas deux ſiècles que la muſique s'aſſocie avec notre langue françoiſe. Auparavant on ne compoſoit preſque que pour l'égliſe & ſur des paroles latines ; auſſi tous les mots indicatifs étoient-ils en latin, comme *duo*, *trio*, *quatuor*, *ad libitum*, &c. La muſique dramatique ayant fait enſuite en Italie des progrès beaucoup plus rapides qu'en France, on voulut en adopter le nouveau ſtyle, & on en emprunta preſque toutes les expreſſions. On crut même long-tems qu'un morceau étoit dans le goût italien, parce qu'on l'avoit terminé par une finale à l'italienne, & ſur-tout parce qu'on avoit employé cette langue pour indiquer les mouvemens, &c. ; delà cette bigarrure d'idiômes qui s'eſt introduite dans la nomenclature de la muſique, & à laquelle il ſeroit bien tems de renoncer. (*M. Framery.*)

BISCROME, *ſ. f.* Mot italien qui ſignifie *triples-croches.* Quand ce mot eſt écrit ſous une ſuite de notes égales & de plus grande valeur que des triples-croches, il marque qu'il faut diviſer en triples-croches les valeurs de toutes ces notes, ſelon la diviſion réelle qui ſe trouve ordinairement faite au premier tems. C'eſt une invention des auteurs adoptée par les copiſtes, ſur-tout dans les partitions, pour épargner le papier & la peine. (Voyez *Crochet.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

* Si les copistes ont adopté cet usage, c'est moins *pour épargner le papier & la peine* que pour rendre la lecture plus claire & d'une plus facile exécution. Qu'une mesure soit composée de 32 triples croches toutes sur le même degré, il est impossible à l'œil de les distinguer chacune séparément, il n'en embrasse que l'ensemble. Si donc ces trente-deux figures sont réunies en une seule  en 2 , ou tout au plus en 4 , il sera bien plus facile de voir que la mesure entiere n'est occupée que par une seule corde, dont les barres transversales déterminent le mouvement. Si au contraire parmi ces trente-deux notes, il y en a quelques-unes qui changent de degré, comme dans cet exemple :



l'œil sera averti d'y prendre garde, par cela seul qu'elles seront toutes exprimées.

BISCROME est le plurier de *Biscroma*; & l'on ne sait trop pourquoi Rousseau a préféré d'employer ce mot au plurier dans son article. Il est composé du mot latin *Bis*, *deux fois*, & du mot grec CHRÔMA, *couleur*. On peut être embarrassé de savoir comment la réunion de ces deux mots peut signifier *triple croche* plutôt que double. En voici la raison :

Les anciens divisoient leurs notes dans cet ordre.

La *maxime*, qui valoit huit mesures.

La *longue*, qui en valoit quatre, & qui par conséquent représentoit la moitié de la *maxime*.

La *brève* ou *quarrée*, moitié de la *longue*.

Le *semi-brève* ou *ronde*, moitié de la *brève*.

La *minime* ou *blanche*, moitié de la *ronde*.

Cette *minime*, ainsi que son nom l'indique, a été long-tems le signe de la plus petite division, parce que le peu d'habitude de cet art, ou l'emploi grave qu'on en faisoit ne permettoit pas encore les mouvemens rapides. Mais à mesure que ces mouvemens se sont introduits, il a fallu inventer de nouvelles subdivisions. On a exprimé la moitié d'une *minime* par une *blanche* crochée, ou par une *noire* nommée *oscuro* ou *oscurato*. La moitié de la *noire* a été *croche* ou *noire crochée*; c'est pourquoi on lui a donné le nom de CHRÔMA, *couleur*, afin de distinguer la *noire crochée* de la *blanche crochée*. La double croche, moitié de la croche, a été nommée *semi-croma*, & la triple croche *biscroma*, c'est-à-dire, double en valeur inverse de la *semi-croma*. Tout cela n'est pas fort clair, mais il n'y a point d'art qui ait éprouvé autant que la musique les mauvais effets du tâtonnement & de l'ignorance. (*M. Framery.*)

BLANCHE, *s. f.* C'est le nom d'une note qui vaut deux noires ou la moitié d'une ronde, & qui s'écrit ainsi . (Voyez *Notes*, *Valeur des notes*, *Mesure.*) (*M. Framery.*)

BOBISATIO, *ou* BOCEDISATIO. Ce mot avoit été inventé pour exprimer l'action de solfier avec les sept syllabes, *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*, au lieu des six, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Cette façon de solfier étoit en usage dans les Pays-Bas au commencement du XVII^e^ siècle ; elle avoit deux avantages assez considérables sur la manière de solfier de l'Arretin, alors en usage.

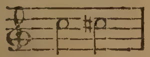
1°. Elle rendoit les mutations inutiles.

2°. Dans quelqu'ordre qu'on place ces sept syllabes, jamais deux voyelles ne se rencontrent, ce qui est une grande commodité pour solfier des notes brèves. (*M. de Castilhon.*)

* Ces avantages ne sont pas les seuls que l'on trouveroit à changer la dénomination des notes de la gamme : ils ne sont pas même les plus importans ; & quoique plusieurs auteurs s'en soient occupés, il ne paroît pas qu'ils aient songé à tirer tout le parti convenable de cette idée, ni à en prévenir tous les inconvéniens. (Voyez *Bebisatio.*)

Lorsque l'Arretin Guido arrangea notre systême actuel de musique, les six notes *ut re mi fa sol la* lui suffisoient au moyen des muances (voyez ce mot) soit qu'il les ait prises dans l'hymne de Saint Jean *Ut queant laxis*, comme on le croit communément, soit qu'elles existassent déjà, suivant l'opinion de M. Poinsinet de Sivry, dans son *Origine des sociétés*. Comme la musique alors moduloit peu & que les modulations n'étoient point exprimées en solfiant, puisque toute note sensible s'appelloit *mi*, les noms des notes étoient véritablement indifférens. Depuis, on a senti le prodigieux embarras des muances ; on s'y est soustrait par l'invention de la septième note *si*, de manière que la gamme s'est trouvée complette. Mais en abandonnant les muances, on en conserva quelque chose : ce fut la méthode de chanter par transposition. (voyez ce mot) La gamme principale, quelle qu'en fût la tonique, étoit toujours celle d'*ut* en majeur, & celle de *la* en mineur ; de sorte que si le ton étoit *mi*, ce *mi* s'appelloit *ut*, & toutes les autres notes de l'échelle changeoient de nom de la même manière ; mais il en naissoit une grande confusion dans les idées. Le nom d'une note ne représentoit plus un son permanent & déterminé. Toutes les cordes de notre systême musical pouvoient, tour à tour, porter le même nom. Cela étoit encore plus incommode pour les instrumens, car chaque position des doigts devant être représentée par le nom fixe d'une note, si ce nom varioit à chaque modulation, on ne savoit jamais où l'on en étoit. D'ailleurs, cette méthode obligeoit les lecteurs à

être également familiers avec toutes les clefs, ce qui rendoit l'étude de la muſique beaucoup plus longue & plus difficile. On a donc renoncé à la tranſpoſition comme aux muances ; mais il en reſte un inconvénient auquel on n'a pas remédié, c'eſt celui de donner à des notes, en ſolfiant, un nom qu'elles ne doivent pas porter, d'appeller *ut*, par exemple un *ut dièze*, & dans cette progreſſion chromatique,



de donner le même nom à deux ſons fort différens.

Notre gamme a ſept ſons, mais chacun de ces ſons peut être élevé d'un ſemi-ton mineur, par le moyen d'un dièze, ou baiſſé dans une proportion ſemblable par le moyen d'un bémol. C'eſt ce qui conſtitue l'échelle de vingt-un ſons, ſeules diviſions que puiſſe avoir l'octave. Or, chacun de ces ſons a beſoin d'un nom fixe pour être reconnu, & c'eſt un avantage que n'a point la méthode propoſée au mot ci-deſſus. Son auteur s'eſt contenté de ſubſtituer des ſyllabes à des ſyllabes, & les ſiennes, nées d'un pur caprice, n'ont ſur les premières que le petit mérite d'éviter les hiatus. La méthode propoſée au mot *Bebiſatio* ſeroit plus avantageuſe en ce qu'elle donne des noms à une plus grande quantité des ſons de l'échelle ; mais elle a le défaut d'être peu ſonore, déſagréable à prononcer, & d'être, comme l'autre, entiérement arbitraire ; de ſorte que les muſiciens habitués aux noms d'uſage ſe détermineroient avec peine à les quitter pour d'autres qui n'y ont aucun rapport, & à faire une nouvelle étude pour apprendre à ſolfier. D'ailleurs, puiſque *Daniel Hiſler* a inventé des noms pour les notes naturelles & pour les notes diézées, pourquoi n'en a-t-il pas donné de même aux notes baiſſées par bémol ?

Nous propoſerons ici une nouvelle nomenclature pour tous les ſons de l'échelle, qui nous ſemble réunir tous les avantages que l'on deſire, ſans avoir aucun des inconvéniens qu'il falloit éviter. Nous pouvons aſſurer même, d'après l'expérience, qu'elle apprend à ſolfier avec beaucoup plus de facilité.

Les notes *ut re mi fa ſol la ſi* nous ſerviront de baſe, & ce que nous en conſerverons rendra nos nouveaux noms plus faciles à retenir.

Le défaut général de ces noms eſt d'être ſourd & de produire des hiatus & des cacophonies, par le choc des voyelles ou des conſonnes entre elles ; ne prenons donc de ces notes que leur conſonne dont nous ferons l'initiale ; terminons chacune par une voyelle, & que cette voyelle ſoit toujours *a* pour les cordes naturelles ; *è* pour les cordes diézées, & *o* pour les bémols : le ſon *a* eſt ouvert & ſonore, il rendra le ſolfege facile & brillant. Le ſon *è*, par ſon élévation, peindra en quelque ſorte l'image du dièze, comme le ſon obſcur & couvert de l'*o*, celle du bémol.

Ainſi avec le *t* qui termine l'*ut* & qui commencera le nouveau nom, nous aurons la ſyllabe *ta ; re* deviendra *ra ; mi* ſe changera en *ma ;* nous garderons *fa* tel qu'il eſt. Le *ſol* s'appellera *ſa*. Nous n'avons de même pour le *la* aucun changement à faire. Il en faut un pour le *ſi ;* nous ne pouvons l'appeller *ſa*, puiſque c'eſt le nom du *ſol*. Nous ſommes donc obligés de lui en donner un de fantaiſie, & ce ſera *ja*.

Ces ſyllabes ta ra ma fa ſa la ja, repréſentant *ut re mi fa ſol la ſi*, deviendront tè rè mè fè ſè lè jè lorſqu'elles auront un dièze ; & to, ro, mo, fo, ſo, lo, jo, lorſqu'elles auront un bémol.

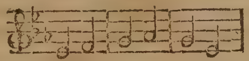
Par ce moyen, loin d'obliger les muſiciens d'oublier les ſept noms de nos notes, la mémoire qu'ils en conſerveroient les aideroit à retenir les nouveaux noms.

Si cette nomenclature étoit quelque jour adoptée, elle feroit diſparoître beaucoup d'équivoques & d'obſcurités qui ſe rencontrent dans la muſique à chaque inſtant.

Si vous avez à ſolfier un paſſage tel que les ſuivants :

les ſyllabes *ut mi fa re mi fa ſol*, ni celles-ci *ſol fa mi re ut ſi la*, n'avertiſſent point votre oreille des changemens de modulation qu'a ſubis ce paſſage ; elle en auroit le plus prompt ſentiment avec les noms propoſés, & l'on courroit moins de riſque de chanter faux en employant pour ce paſſage les ſyllabes ta ma fa ra ma *fè* ſa, ſa fa ma ra ta *jo* la.

Qu'on entende ſolfier ce paſſage :



avec les noms ordinaires mi fa ſol la ſol mi, on n'aura pas une juſte idée du Ton ; on ne ſaura ſi c'eſt celui de *mi* bémol, ou celui de *mi* appellé par quelques muſiciens *grand dièze*. Les mots d'*éſimi*, *élafa*, obvient à cette incertitude, mais on ne peut les employer en ſolfiant. Les ſyllabes mo fa ſa lo ſa mo, détruiſent toute équivoque. (Voyez au ſurplus le mot *ſolfier*.)

Cette manière de nommer les notes eſt ſimple, claire & préciſe. Elle eſt extrêmement facile à retenir. Un bon lecteur n'a pas beſoin de plus de deux heures d'exercice pour s'habituer autant à ces noms nouveaux qu'aux anciens ; cependant nous doutons qu'elle ſoit adoptée, parce que ceux qui profeſſent la muſique ne mettent en général

aucun intérêt à la perfectionner. On ne connoît bien les difficultés d'un art que quand on les a surmontées, & alors il semble qu'on ne se soucie plus de les applanir. On croiroit diminuer le mérite de ses connoissances, en procurant aux autres plus de facilité à les acquérir. (*M. Framery.*)

BOMBIX, espèce de chalumeau des Grecs fort difficile à jouer, à cause de sa longueur; on le connoissoit déjà du tems d'Aristote, car ce philosophe en parle. Le *bombix* étoit fait d'une espèce de roseau appellé en latin *calamus*, d'où est venu probablement le mot françois *chalumeau*. Bartholin, au chap. 5 de son traité *De tibiis veterum*, rapporte que quelques auteurs veulent que Pollux, dans son *Onomasticon*, donne à entendre que l'espèce de flûte appellée *bombix* avoit deux parties de plus que les autres; savoir, l'*olmos* & l'*enpholmie*. La première signifioit apparemment la bouche ou l'embouchure; la seconde, la partie de la flûte qui est au-dessous de la glotte, & la glotte même suivant Hesychius. Cette conjecture me semble fausse; car, comment imaginer que les autres flûtes n'eussent ni embouchure, ni glotte? Quelques écrivains prétendent que le *bombix* fut une espèce de roseau femelle dont on faisoit les glottes ou anches. (*M. de Castilhon.*)

BOMBO, *s. m.* Les italiens entendent par le mot *bombo*, la répétition d'une note sur le même degré; par exemple, lorsqu'au lieu de donner *ut* & de soutenir ce ton la valeur d'une blanche, on le fait entendre huit fois, comme s'il y avoit huit doubles croches. La voix fait le *bombo* par des coups de gosier très-doux; les instrumens à vent, en augmentant un tant soit peu le volume d'air à chaque double croche ou note brève; & les instrumens à cordes, en appuyant un peu l'archet à chaque division. Le *bombo* fait pour la voix & les instrumens ce que le tremblement fait pour l'orgue; ainsi c'est le même agrément qu'on appelloit autrefois *tremolo*. (Voyez *Tremblement*) Il est vrai qu'aujourd'hui l'on ne se sert plus du mot, mais la chose est restée, & on la marque par autant de notes différentes qu'on veut, toutes d'égale valeur & toutes couvertes d'une liaison ou chapeau; chaque note est de plus marquée d'un point au-dessus. (*M. de Castilhon.*)

BON, *adj.* TEMS BON. C'est le premier tems de la mesure binaire; le premier & le troisième de la mesure à quatre tems, & le premier de la mesure ternaire. Il est opposé au tems mauvais. L'usage les distingue aujourd'hui par les dénonciations de tems fort & de tems foible. C'est sur le tems *bon* que doit se résoudre une dissonance préparée sur le tems mauvais. Remarquez que dans ce cas l'adjectif doit suivre le substantif, & qu'on ne pourroit dire le *bon tems* au lieu du *tems bon*. (*M. Framery.*)

BOUFFON, *Opéra* BOUFFON. C'est le titre que l'on donne à un certain genre de drame lyrique, en opposition avec le genre sérieux. Cette dénomination est particuliérement en usage en Italie, ou affectée aux ouvrages italiens. Les drames françois de ce genre s'appellent plus ordinairement Opéra-comiques.

Il ne nous paroît pas douteux que ce mot *bouffon*, en italien *buffo*, ne vienne du mot latin *buffo* que l'on donnoit à ceux qui paroissoient sur le théâtre avec les joues enflées pour recevoir des soufflets. Comme le but de cette action étoit de provoquer le rire, & comme le rire lui-même, lorsqu'il éclate après avoir été contraint quelque tems, produit ce gonflement des joues, d'où est née l'expression *bouffer de rire*, on a donné le nom de *bouffon* à ceux qui faisoient métier d'exciter le rire, & aux ouvrages écrits dans la même intention.

Les drames de ce genre sont appellés en Italie, par les poëtes, *dramma giocoso*, & par les musiciens *opera buffa*, ou *burletta*, c'est-à-dire, *œuvre bouffonne*; & il est assez bizarre que nous ayons adopté ce mot *opera* sans épithète, pour désigner un drame lyrique du genre sérieux, comme si c'étoit l'*œuvre* par excellence.

On peut juger de la différence essentielle qui se trouve entre les drames lyriques italiens & françois, d'après leurs dénominations diverses. Ces drames portent chez nous le titre d'*opéra-ballet*, *tragédie-opéra*; parce que dans les uns, la danse, qui devroit tout au plus y paroître comme accessoire, en fut souvent l'objet principal, & que nous avons tâché de conserver aux autres le ton & les formes de la tragédie. En Italie, où il n'est pas permis au poëte d'ensanglanter la scène, on s'est contenté de désigner le genre noble par le mot de drame sérieux.

La même diversité se remarque dans les ouvrages du genre gai. Ceux que l'on fait en France tiennent beaucoup de la comédie. On y recherche des situations plaisantes, mais sans caricature; le dialogue doit en être simple, naturel, exciter plutôt le rire de l'esprit que celui de la déraison; & ces sortes d'ouvrages portent le titre d'*opéra-comiques*. En Italie, au contraire, on s'inquiete peu de la vérité, & même de la vraisemblance; plus le personnage, plus les situations s'en écartent, plus l'auteur approche de son but, celui de forcer le rire aux éclats; le ridicule est tout ce que l'on cherche, en prenant ce mot dans son acception propre. Aussi donne-t-on à un drame de ce genre le titre d'*opera-buffa*, que nous avons traduit par *opéra-bouffon*.

L'invention de l'opéra-bouffon, en Italie, ne date guère que du commencement de ce siècle. On commença par des scènes comiques à deux personnages, liées à peine entre elles par un fil très-léger, que l'on exécuta en place de ballet dans les entre actes des opéra sérieux: elles portoient alors le titre de *scene buffe*. Le fameux *Vinci* en fit un des premiers, & fut celui qui s'y distin-

gua le plus. Bientôt le succès de cette tentative engagea les auteurs à donner à ces scènes plus de consistance. L'intrigue en fut plus forte, plus suivie; on y employa jusqu'à trois & même quatre personnages; & ces ouvrages, toujours divisés en deux parties, s'appellerent *intermezzi*, intermèdes, eu égard à la place où on les exécutoit. C'est assurément une imagination bien antidramatique, de diviser ainsi une action par une action tout-à-fait étrangère; c'étoit avoir bien envie d'anéantir l'intérêt de la grande pièce, que de la couper ainsi par un nouvel intérêt.

Quoi qu'il en soit, ce genre plut beaucoup, parce qu'il donnoit l'occasion de varier extrêmement les tons & les formes de la musique. Nous osons avancer, sans crainte d'être contredits, que l'*opéra bouffon* est celui que les compositeurs italiens ont le plus perfectionné. La raison en est sensible. L'expression noble est beaucoup moins variée que l'expression comique: l'*opéra bouffon* peut traiter les mêmes passions que l'opéra sérieux, la tendresse, la douleur, la colère; mais la gaîté, cette passion si féconde, mais les tableaux, les situations, les caricatures même qu'elle amène, sont interdites à ce dernier.

Une autre circonstance qui a déterminé encore plutôt la perfection du style comique, c'est l'imperfection des chanteurs destinés à l'exécuter. Quand un virtuose italien est parvenu dans son art à un certain degré de mérite & de célébrité, le genre sérieux est celui auquel il se consacre. L'agilité du gosier, la variété des tournures, une expression momentanée, circonscrite dans un passage ou tout au plus dans l'étendue d'un morceau, voilà tout ce qu'il cherche. Il n'est pas capable de faire le moindre sacrifice à l'action dramatique; aussi mauvais acteur qu'il est chanteur excellent, son orgueil ne lui permet pas de croire qu'il lui reste rien à faire, ni d'écouter aucun conseil, & le peuple ébloui de ses tours de force, en le comblant d'applaudissemens, le dispense de cultiver un autre talent. Voilà les sujets pour lesquels les compositeurs italiens sont obligés d'écrire dans le genre noble; & loin de pouvoir en obtenir une expression continue, il faut qu'ils immolent tout ce qu'ils ont d'ame au desir que ces chanteurs ont de briller: delà cette monotonie qu'on reproche souvent aux airs sérieux. Ce sont les chanteurs eux-mêmes qui en ont prescrit le ton, la forme, & quelquefois les passages.

Dans le genre *bouffon*, au contraire, les chanteurs moins habiles, moins célèbres, & par conséquent moins insolens, se soumettent davantage à la subordination qu'ils doivent au compositeur. Celui-ci, plus libre à l'égard des voix, se livre davantage à l'orchestre. C'est dans ce genre d'ouvrage que les maîtres ont su tirer de la symphonie des effets si beaux & si variés. C'est là que, n'étant point forcés de sacrifier à l'orgueil des deux premiers sujets le talent de tous les autres, ils ont pu faire de ces morceaux où les scènes en se succédant par des incidens multipliés & rapides, changent de style, de caractère; où le dialogue s'enchaîne avec esprit & avec art, & où tous les personnages, quelquefois rassemblés, font succéder aux graces de la mélodie ce que l'harmonie a de plus imposant; ces finals, en un mot, l'une des plus belles inventions de l'art lyrico-dramatique, cette source inépuisable d'effets & de contrastes, auxquels le genre noble se refuse presque toujours. (Voyez *final.*)

Quoiqu'on n'eût pas encore cette ressource dans les premiers intermèdes, à cause du peu d'acteurs qu'on y employoit; on peut voir dans ceux qui sont venus jusqu'à nous, comme la *serva padrona*, la *zingara*, & d'autres, tout ce que ce genre avoit déjà d'agréable. *Leo*, *Pergolesi*, *Hasse* le saxon, plus excellent encore, s'y firent un nom immortel. Peu à peu les moyens s'étendirent, on multiplia les personnages; & ce fut alors qu'un homme, peu connu parmi nous, mais d'un génie original & fécond, que *Logroscino* donna la véritable idée de ce que pouvoit devenir cette espèce d'ouvrage. Ce fut lui qui, le premier, imagina de terminer chaque acte par un morceau où le motif, établi d'abord par une voix seule, se développoit ensuite à deux, à trois, à quatre, coupé sans cesse par des chants nouveaux, sans cesse ramené sous toutes les formes de la mélodie & de l'harmonie, & finissoit par devenir la matière d'un chœur du plus grand effet.

Enfin, ce genre parut atteindre son degré de mérite en 1760, lorsque M. Piccinni donna la *Buona figliuola*. M. Goldoni, qui réformoit en Italie la comédie parlée, crut pouvoir étendre ses améliorations jusques sur les *opéra bouffons*, & substituer à des caricatures dénuées de liaison & de vraisemblance, une intrigue raisonnable qui réunît l'intérêt à la gaîté, dont les caractères fussent vrais, & où les personnages destinés à exciter l'attendrissement fussent exempts de ce ridicule qu'il répandit sur les autres. M. Piccinni comprit & seconda parfaitement ses intentions. Il distingua le caractère de ses acteurs par le style de ses airs, & sut allier, sans disparate, le pathétique le plus touchant aux gentillesses de la gaîté. Les finals n'en avoient pas encore cette variété de mouvemens & de situations qu'on leur a donnés depuis, & qui les rendent si admirables; mais c'est au même M. Piccinni que cette invention est due; & ce fut cette même année 1760, sur le théâtre de Naples, qu'il l'exécuta pour la première fois, comme on peut le voir au mot *final*.

La *Buona figliuola*, qui parut sur les théâtres d'Italie plus souvent qu'aucun autre ouvrage, servit long-temps, pour les paroles & pour la musique, de modèle à tout ce qu'on écrivoit. Il y a un sommeil dans la *Bonne fille*: par-tout on voulut avoir un sommeil. Les personnages y sont égarés dans une forêt: par-tout encore cette situation a été copiée, &c. Heureux, dit Voltaire, l'ouvrage dont quel-

ques phrases passent en proverbe. Heureux aussi sans doute celui qui fait époque & amène la perfection de l'art. C'est un honneur qui est dû à la *Buona figliuola*.

C'est à l'*opéra bouffon* italien que nous devons la plupart des révolutions arrivées dans notre musique. Il parut en France au commencement de ce siècle, & ne produisit guère que des querelles sur la prééminence des deux musiques. Il y revint vers 1750; & en excitant les mêmes querelles, il fit naître au moins quelques fruits. On imagina d'adapter des paroles françoises à cette musique ravissante, malgré l'opinion de Rousseau qui prétendoit que la mélodie italienne ne s'accommoderoit jamais du rithme françois. Les expériences heureuses que l'on fit l'obligèrent de convenir que cette tentative pourroit réussir dans le genre comique; & depuis, le succès d'Orphée, d'Iphigénie & d'Alceste, lui prouva que dans les deux genres il avoit eu également tort.

La Servante-Maîtresse, la Bohémienne, & quelques autres ouvrages traduits & parodiés, réussirent assez pour engager les auteurs françois à travailler dans le même style. M. Dauvergne fit les *Troqueurs*, pièce dans laquelle la mélodie Italienne, ainsi que la forme des morceaux, est assez bien imitée; mais on sentit de bonne heure que ces sortes d'ouvrages exigent un dialogue où puissent briller tour à tour l'esprit, le naturel, la naïveté. Or, toutes ces qualités & la monotonie du récitatif vont mal ensemble. On retrancha donc le récitatif; & malgré l'assemblage bizarre de la parole & du chant se succédant sans cesse, il faut convenir que l'opéra comique y a beaucoup gagné. Cette disparate, à laquelle on s'est bientôt accoutumé, a cessé d'être choquante; & la scène plus piquante, plus vraie, plus susceptible de développemens, s'est animée d'un intérêt dont l'auroit privée le récitatif. L'italien Duni fit alors des opéra-comiques dans la forme actuelle, sur le modèle, au récitatif près, de ceux de son pays, & son exemple fut suivi par les compositeurs nationaux.

Le degré de perfection qu'ils acquirent fit croire que le style noble pouvoit subir la même révolution. M. Philidor la tenta en donnant son Ernelinde; mais elle ne fut bien consolidée que par les ouvrages de M. Gluck, & des maîtres italiens qui vinrent à l'appui.

Lorsque les bouffons italiens furent appellés à Paris, en 1779, ils n'apportèrent aucun changement au style de notre musique, mais ils servirent au moins à en étendre, à en assurer le goût; cependant à aucune des trois époques ce spectacle n'a pu s'y soutenir. Ce n'est que depuis l'entreprise de 1789, époque à laquelle nous écrivons, que le succès de ce genre paroît tout-à-fait assuré; encore ne croyons nous pas qu'il soit susceptible d'un établissement fixe & durable. Le françois, très exercé dans l'art dramatique, possède à cet égard un goût très-délicat. Il ne pourra jamais se plaire aux plaisanteries basses, exagérées, aux bouffonneries absurdes des italiens. Les beautés de la musique, à laquelle il est naturellement peu sensible, ne sont pas suffisantes pour les lui faire supporter. La différence des langues est encore un grand obstacle. On ne s'amuse pas long-tems de ce qu'on n'entend pas, & l'état actuel de notre musique est assez avancé, ou du moins donne assez d'espérance, pour la préférer à une musique même beaucoup mieux exécutée, dans un idiôme étranger. Les partisans de l'opéra italien en France sont très-ardens, très-enthousiastes, mais ils ne pas nombreux; & pour qu'un théâtre prospère, il ne suffit pas qu'on le vante, il faut qu'on y abonde. Les chanteurs italiens sont très-chers, & ce n'est pas avec des éloges qu'on peut espérer de les payer. Nous croyons toujours que la seule-manière de réussir dans une entreprise semblable, est de la faire dans un local commode mais peu vaste, & qui puisse être toujours rempli; & de n'avoir les *bouffons* que trois ou quatre mois de l'année au plus. En ne les appellant ainsi que pour une saison, le goût des amateurs sera satisfait sans être rassasié. La privation qu'ils en éprouveroient pendant quelque tems ne serviroit qu'à leur en faire mieux sentir le mérite; c'en seroit assez pour former le talent de nos chanteurs & de nos jeunes compositeurs en leur offrant de bons modèles, & nous jouirions, dans cet espace, de tout ce que l'Italie, pendant toute l'année, auroit produit d'excellent. (*M. Framery*.)

BOUFFON, signifie encore le rôle comique d'une œuvre *bouffonne* en Italie. Il y a ordinairement dans chaque *burletta* un rôle d'homme & de femme *sérieux*, *parte serie*; ce sont les rôles nobles: un premier *bouffon* & une première *bouffonne*: *primo buffo* & *prima buffa*; les autres sont des *bouffons* du second ordre. Ce premier bouffon est, ou un *tenor*, ou plus ordinairement une basse. Le meilleur *bouffon* que l'on ait entendu en 1779 est il signor Caribaldi. C'étoit un tenore. Nous en avons deux maintenant, en 1790, au théâtre *de Monsieur*, qu'on peut regarder comme le meilleurs de l'Italie. Ce sont deux basses. L'un, il signor Rafanelli, a le jeu le plus comique, le plus vrai, l'intelligence la plus parfaite qu'on ait peut-être jamais vue sur aucun théâtre; l'autre, il signor Mandini, moins extraordinaire comme acteur, a de plus le mérite d'être un chanteur excellent.

Quoique le rôle *bouffon*, dans un opéra italien, soit toujours ridicule & même grotesque, cela n'empêche pas qu'il ne soit marquis ou comte, & presque toujours l'amant préféré. En France c'est tout le contraire, un amant ridicule, loin d'intéresser, n'excite jamais que le mépris. (*M. Framery*.)

BOULE. Quelques musiciens nomment *boule* ce que Brossard appelle *groupe*. (*M. de Castilhon*)

† BOULE, *s. f.* On appelloit autrefois ainsi un *groupe*

groupe de plusieurs notes liées, montant ou descendant par degrés diatoniques, de la manière suivante.

Cela s'appelle aussi *grouppe* & *buisson*. (*M. Framery.*)

BOUQUIN. CORNET A BOUQUIN. est un instrument grossier dont se servent les pâtres dans quelques provinces pour rassembler leurs troupeaux. On l'employoit autrefois dans les orchestres : les Italiens les nommoient *Cornettino*. On y a suppléé par les hautbois. (*M. Framery*).

BOURDON. Basse-continue qui raisonne toujours sur le même ton, comme sont communément celles des airs appellés *musettes*. (*J. J. Rousseau.*)

* C'est plutôt le nom des tuyaux ou cordes d'instrumens qui donnent toujours le même son dans le grave, comme dans les musettes, les vieles, &c. (Voyez *tasto solo*, *pédale*.)

Les anciens avoient une espèce de *bourdon* qui soutenoit le chant en faisant sonner l'octave & la quinte : *bourdon*, où se trouvoit aussi la quarte par la situation de la corde du milieu, comme on l'apperçoit aisément. Les anciens ne nous ont rien laissé par écrit touchant ces sortes de *bourdons*. (*M. de Castilhon.*)

BOURRÉE. *s. f.* Sorte d'air propre à une danse de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, & qui est encore en usage dans cette province. La *bourrée* est à deux temps gais, & commence par une noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plupart des autres danses, deux parties, & quatre mesures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractère d'air, on lie assez fréquemment la seconde moitié du premier temps & la première du second, par une blanche syncopée. (*J. J. Rousseau.*)

BOUSELIK. *s. m.* C'est le nom de l'un des modes arabes. Les compositeurs s'en servent pour les morceaux difficiles dans leur art. Hussein Bigra, roi de Perse, préféroit les trois modes *Bouselik*, Huseind & Hispahan à tous les autres. (*M. Framery.*)

BOUSSOLE *harmonique*. Voyez PLANISPHÈRE.

BOUTADE, *s. f.* Ancienne sorte de petit ballet qu'on exécutoit, ou qu'on paroissoit exécuter, impromptu Les musiciens ont aussi quelquefois donné ce nom aux pièces ou idées qu'ils exécutoient de même sur leurs instrumens, & qu'on appelloit autrement *caprice*, *fantaisie*. (V. *ces mots*.) (*J. J. Rousseau.*)

BRACIO ou BRAZZO, ou chez quelques étrantrangers *Braz*.

C'étoit autrefois des instrumens à archet qui répondoient à nos haute-contre, taille & quinte de violon. On les distinguoit par 1°, 2°, 3°, &c. (*M. Framery.*)

BRAILLER. *v. n.* C'est excéder le volume de sa voix & chanter tant qu'on a de force, comme font au lutrin les marguilliers de village, & certains musiciens ailleurs. (*J. J. Rousseau.*)

BRANLE. *s. m.* Sorte de danse fort gaie qui se danse en rond sur un air court & en rondeau; c'est-à-dire, avec un même refrain à la fin de chaque couplet. (*M. de Castilhon.*)

BRAVO! exclamation que nous avons empruntée des Italiens, & qui nous sert aujourd'hui, comme à eux, pour exprimer l'admiration due à un artiste qui excelle dans son art. C'est un applaudissement vocal, qui n'est quelquefois pas plus juste que l'autre. Le mauvais goût & l'esprit de parti, avec de forts poumons & des mains robustes, ont pu souvent couvrir & étouffer la désapprobation moins bruyante du goût impartial : mais celui-ci l'emporte à la longue; & ce qu'une fois il a désapprouvé n'en est pas meilleur pour être étayé par tous les *bravo* du monde.

Au théâtre lyrique le *bravo* s'adresse tantôt au chanteur, tantôt au compositeur, quelquefois à tous les deux & jamais au poëte.

Au théâtre françois, l'acteur & l'auteur l'obtiennent ou séparément ou à la fois.

A l'un comme à l'autre théâtre il ne seroit pas mal d'y mettre quelque distinction. C'est ce que font assez malignement les Italiens. En certaines occasions, & avec un certain accent, *bravo maestro*, veut quelquefois dire chez eux que l'acteur est mauvais, mais que la musique est bonne. Le *bravo* joint au nom de l'acteur ou de l'actrice signifie aussi quelquefois que le jeu & le chant réussissent, & que la musique déplait.

Ils l'employent plus malignement encore lorsqu'un compositeur en a visiblement pillé un autre, & qu'ils s'apperçoivent du larcin. Que dans un opéra nouveau par exemple, ils reconnoissent quelque motif de la *Buona Figliuola*; un *bravo Piccinni* bien appliqué, apprend au plagiaire qu'il est pris sur le fait.

On a étendu l'usage du *bravo* sur beaucoup de choses étrangères à la musique, & même aux arts. Un mot heureux, un action d'éclat, un parti pris au gré du public dans quelque affaire importante, un discours non médité sur les matières les plus graves, tout ce qui réussit enfin, reçoit par des *bravo* le certificat de son succès.

Il est bon de remarquer que ce mot doit garder en France, comme en Italie, sa propriété adjective : qu'ainsi en applaudissant un homme on doit dire *bravo*, & *brava* si c'est une femme. Il faut sur tout y prendre garde quand on s'adresse à des artistes Italiens. Pour flatter leur amour-propre, il ne faut pas choquer leurs oreilles.

Encore une petite observation. La première syllabe de ce mot est très-longue, & la dernière très-courte. On ne manque pas, dans nos parterres françois, de faire ordinairement tout le contraire. On glisse rapidement sur la première syllabe pour appuyer fortement sur la dernière. Au lieu de *brāvŏ*, *brāvŏ*, on s'égosille à crier, au grand déplaisir des oreilles italiennes, *brăvō*, *brăvō*! (*M. Ginguené.*)

Pour completter l'article précédent, nous rapportons la lettre d'un amateur qui a paru dans une feuille périodique, & qui, sur un ton gai, donne des leçons utiles.

Aux Amateurs des spectacles.

J'ai recours, mes concitoyens, au journal de Paris, pour vous faire, le plus secrettement possible, une observation dont sans doute vous me saurez gré. Vous êtes dans l'usage, depuis une douzaine d'années, de témoigner votre satisfaction aux spectacles, lorsqu'elle est extrême, par des *bravos*, qui, je crois, ont commencé avec les ouvrages de l'immortel Gluck. Jusqu'ici je n'ai trouvé d'autre inconvénient à cela, que d'avoir les oreilles étourdies par des enthousiastes à froid, qui s'acquittoient de leur commission à la satisfaction de leurs mandataires. La reconnoissance est un sentiment très-louable. Vous avez depuis cinq mois un théâtre italien, où les amateurs de musique ultramontaine, ceux qui font semblant de l'être, & ceux qui sont soudoyés pour le paroître, ont transporté leurs *bravos*. Là, soit que vous soyez enchantés par Rose, Hébé, Usignuolo, Balletti, ou égayés par la vérité du comique de Rafanelli, vous vous écriez en chœur *bravo*. Oh! cela n'est pas bien; & voici pourquoi: notre bon Moliere vous a conservé dans *la Comtesse d'Escarbagnas*, la première regle de Jean Despautere (*omne viro soli quod convenit esto virile.*) Eh bien, mes chers concitoyens, cette regle, qu'un grand nombre de vous a arrosée de larmes provoquées par des applications de Bouleau, est violée par votre *bravo* que vous croyez un adverbe italien, tandis que c'est ou un substantif, qui signifie un *fier-à-bras*, un *coupe-jarret*; ou un adjectif qui répond à *habile*, *mâle*. Ouvrez le dictionnaire de la Crusca, & vous n'y trouverez point *bravo*, pour dire *bien*, mais *bravamente*, que l'académie de la Crusca a rendu par *strenuè* ou *fortiter*, (*avec beaucoup d'habileté*, ou *fortement*;) or, vous voyez, mes chers concitoyens, que Mademoiselle Balletti, qui, lorsqu'elle vous a enchanté, vous entend crier *bravo*, doit craindre qu'il ne se soit fait en elle quelque métamorphose, dont vous seuls vous appercevez; ce qui doit lui causer de l'inquiétude, car vous conviendrez qu'elle est bien comme elle est. Après cela, si elle chante un duo, & qu'elle n'entende crier que *bravo*, elle doit penser qu'elle a mal chanté, & que la satisfaction que vous témoignez à son camarade mâle, est une forme de galanterie françoise, sous laquelle vous cachez votre improbation; & ce n'est pas là sans doute votre intention. Pour en finir, je vous prie donc de vous souvenir qu'au singulier *bravo* est le masculin, & *brava* le féminin, comme *bravi* & *brave* le sont au pluriel. Vous voilà bien endoctrinés, & j'espére que dorénavant vous n'offenserez plus, par des solécismes, les oreilles de ces *bravi* ultramontains, qui affectent si délicieusement les vôtres.

Un Dilettante de l'académie des Arcades.

BRAVOURE. (Air de) Air dans lequel se trouvent plusieurs passages d'une certaine étendue, composés de notes rapides que la voix exécute sur une seule syllabe, & destinés pour l'ordinaire à faire briller l'habileté du chanteur.

C'est-là même en italien le vrai sens du mot *bravura*, qui vient de *bravo*. L'adjectif *bravo* signifie habile, excellent dans un art ou dans une profession quelconque. Le substantif *bravura* est l'habileté, l'excellence; & l'*aria di bravura* un air qui exige & qui prouve dans un chanteur cette excellence & cette habileté.

Il ne faut pas croire cependant que ce soit toujours l'unique emploi de ces sortes d'airs; ils servent quelquefois à l'expression, & l'on ne peut nier par exemple que l'air de *bravoure* placé par M. Gluck à la fin du premier acte de son Orphée, n'exprime parfaitement l'espérance courageuse de l'époux d'Euridice.

Ces airs sont tous aujourd'hui d'un mouvement vif; mais dans l'origine les airs lents étoient assez souvent coupés par des roulades ou passages *di bravura*. Plusieurs morceaux des anciens maîtres, de Porpora, de Vinci, & de Hasse ont des roulades très-longues, & n'en sont pas moins ou plutôt n'en sont que plus touchans.

Il ne faut jamais oublier qu'indépendamment des vers la musique est par elle-même un langage: le personnage qui l'employe est sensé chercher à donner aux paroles qu'il prononce l'accent le plus expressif; ne pouvant trouver dans la déclamation parlée rien qui le satisfasse, il le quitte pour une déclamation plus puissante, qui est le chant; déclamation tissue de sons appréciables, & dans laquelle se déploye tout le charme de la voix humaine.

Si ce personnage veut toucher & attendrir, s'il éprouve lui-même de l'attendrissement & de l'émotion, il peut atteindre à un tel degré d'expression musicale, que se fiant désormais sur l'accent de sa voix, il quitte le langage articulé, & que sa voix devenue plus libre, continuant sans paroles une phrase de musique dont le desir d'ajouter au sens des paroles lui a fourni les premiers traits, n'en soit que plus pénétrante & n'en exerce que mieux son empire.

Ainsi dans le bel air de Hasse,

Se il mio duol, se i mali miei
Se dicessi il mio periglio,
Ti farei cader dal ciglio
Qualche lagrima per me.

Hypermnestre après avoir donné à chaque mot, à chaque syllabe des trois premiers vers les inflexions les plus touchantes que sa douleur peut lui dicter, cesse de parler en chantant, au quatrième vers: elle s'arrête, elle se complait tristement sur la premiere syllabe de *lagrima*; ses sons liés, soutenus, modulés avec un art qui paroît dicté par la nature, vont émouvoir les fibres les plus secrettes

du cœur ; elle épuiſe, pour ainſi dire, toutes ſes reſſources vocales, & ne réprend la parole que lorſqu'elle a produit tout ſon effet.

Et qu'on n'aille pas croire qu'elle choiſiſſe le mot *lagrima* parce qu'il ſignifie *larmes*, & pour peindre en quelque ſorte la chûte des pleurs : cela ſeroit puéril, & indigne du grand maître qui la fait parler. Mais ce mot triſte eſt en même temps un mot ſonore ; ſa voix s'y trouve à l'aiſe, elle y forme un ſon ſi tendre que l'on peut croire qu'éprouvant elle-même l'illuſion qu'elle nous cauſe, elle oublie tout langage vulgaire pour cette langue idéale & divine qui ne conſiſte pas dans une ſuite de mots, mais dans une ſuite de ſons.

On voit par là que ce qui fait au compoſiteur une loi de ne placer une roulade que ſur une ſyllabe favorable, ſur un *a*, ſur un *è* ouvert, ce n'eſt pas ſeulement parce que produiſant un ſon plus agréable, elle fera plus de plaiſir à l'auditeur, ni parce que le chanteur l'exécutera plus facilement, c'eſt ſur-tout parce que cette facilité même, invitant à s'y arrêter, rend la roulade plus vraiſemblable en même temps qu'elle eſt plus aiſée à faire & meilleure à entendre.

On ne met plus guère dans les airs lents de paſſages aſſez longs pour mériter le nom de roulades. Ce ſont de ſimples prolations, mais qui lorſqu'elles ſont placées à propos & bien rendues, ajoutent beaucoup à l'expreſſion.

On peut citer pour exemple un paſſage du charmant air de Didon :

> Ah! que je fus bien inſpirée !

Didon, qu'il faut toujours ſe figurer reine d'un pays où le chant eſt un langage, après avoir employé les accens les plus tendres, pour rendre ces paroles :

> O digne fils de Cythérée,
> Combien je rends grace à l'amour !

répète *combien je rends grace* avec une inflexion ſi paſſionnée, que ſe livrant, dans un ſentiment différent, à la même illuſion qu'Hypermneſtre elle n'exprime plus que par une modulation inarticulée l'enchantement qu'elle éprouve.

Dans les airs vifs & brillans, qui ſont à proprement parler les airs de *bravoure*, les roulades contribuent auſſi à l'expreſſion de la joie, de l'eſpérance, quelquefois même du courage, de la colère & de la menace. Enfin loin que dans un air les roulades détruiſent l'expreſſion des paſſions, il faut que le perſonnage ſoit agité d'une paſſion vive, pour que les roulades ſoient vraiſemblables & naturelles.

C'eſt le courage, l'eſpérance & l'amour d'Orphée qui lui inſpirent ces paſſages brillans dans l'air que j'ai déjà cité.

C'eſt la joie & le bonheur qui dictent à Médor le bel air de *bravoure* qui termine le ſecond acte de Roland. On a dit une choſe ridicule quand on a reproché à M. Piccinni d'avoir placé ſes roulades ſur le mot *naufrage*.

Voilà, diſoit-on, une belle manière de dépeindre un naufrage, que des paſſages & des traits de *bravoure* ! ni lui ni Médor ne ſongeoient à peindre le naufrage, mais la joie d'en être échappé. C'eſt ſur le vers

> L'amour m'a ſauvé du naufrage

que ſe termine & s'appuye tout le ſentiment de l'air. C'eſt-là l'idée où toutes les autres aboutiſſent. C'eſt en prononçant ce vers qu'éclate toute la joie d'un amant heureux ; & dès que ſa voix ſe trouve aſſez à l'aiſe pour peindre toute ſeule ce qu'il ne croit plus pouvoir exprimer par des paroles, il ceſſe de parler & ne rend qu'avec plus d'énergie l'excès, & pour ainſi dire, la ſurabondance de ſon bonheur.

On peut appliquer cette interprétation à preſque tous les bons airs de *bravoure* ; ceux qui ſont réellement invraiſemblables & déplacés, ſont ceux dont les vers ne contenant qu'une idée froide, une comparaiſon, une maxime, ne ſuppoſent pas dans le perſonnage une illuſion aſſez forte pour s'abandonner ainſi à une expreſſion purement idéale. Ils ne ſervent véritablement alors qu'à faire briller le talent du chanteur ; mais dans ce cas même les grands maîtres Italiens ſavent y répandre tant d'imagination & d'éclat ; ils créent des motifs ſi brillans, ils les entremêlent de paſſages ſi propres à la voix du virtuoſe qu'ils employent ; ils y ſement avec tant de profuſion toutes les richeſſes & le luxe de leur orcheſtre, que la raiſon s'oublie, laiſſe aux ſens tous leurs plaiſirs, & ſouvent même les partage.

On a fait en France de grands reproches aux compoſiteurs italiens ſur ces airs de *bravoure*, dont en effet ils ont extrêmement abuſé. Mais on les a tous mis dans la même claſſe, & l'on a eu très-grand tort. Les exemples précédens ſuffiſent pour le prouver. Je pourrois y en ajouter mille ; mais ce détail ſeroit ou inutile ou ſuperflu.

On eſt quelquefois en droit de blâmer ces fautes éclatantes, mais ce qui prouve qu'on n'y eſt pas d'en parler avec mépris, c'eſt qu'on a ſouvent la fantaiſie de les imiter & qu'on y réuſſit fort mal, à moins qu'au lieu d'imiter on ne copie.

Si un bel air de *bravoure* eſt ſouvent un péché en muſique, c'eſt du moins un de ces péchés aimables qui ſollicitent l'indulgence, & qu'il n'eſt pas donné à tout le monde de commettre. Leurs cenſeurs les plus ſévères, c'eſt-à-dire ceux du métier, ont ſenti plus d'une fois qu'il ſeroit doux, mais qu'il n'eſt pas facile de pécher ainſi. (*M. Ginguené.*)

BREF. Adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes muſiques au deſſus de la note qui finit une phraſe ou un air, pour marquer que cette finale doit être coupée par un ſon bref & ſec, au lieu de durer toute ſa valeur. (Voyez *Couper.*) Ce mot eſt maintenant inutile, depuis qu'on a un ſigne pour l'exprimer. (*J. J. Rouſſeau.*)

BREVE. *ſ. f.* Note qui paſſe deux fois plus vîte que celle qui la précède : ainſi la noire eſt *brève*

après une blanche pointée, la croche après une noire pointée. On ne pourroit pas de même appeller *brève* une note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainsi la noire n'est pas une *brève* après la la blanche simple, ni la croche après la noire, à moins qu'il ne soit question de syncope.

C'est autre chose dans le plain-chant. Pour répondre exactement à la quantité des syllabes, la *brève* y vaut la moitié de la longue. De plus, la longue a quelquefois une queue pour la distinguer de la *brève* qui n'en a jamais ; ce qui est précisément l'opposé de la musique, où la ronde, qui n'a point de queue, est double de la blanche qui en a une.

BRÈVE est aussi le nom que donnoient nos anciens musiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de note que nous appellons *quarrée*. Il y avoit deux sortes de *brèves* ; savoir, la droite ou parfaite, qui se divise en trois parties égales & vaut trois rondes ou semi-brèves dans la mesure triple, & la *brève* altérée ou imparfaite, qui se divise en deux parties égales, & ne vaut que deux semi-brèves dans la mesure double. Cette dernière sorte de *brève* est celle qui s'indique par le signe du *C* barré, & les Italiens nomment encore *alla brève* la mesure à deux temps fort vîtes, dont ils se servent dans les musiques *da Capella*. (Voyez *alla brève*.) (*J. J. Rousseau.*)

* Il est bon de donner, à ceux qui veulent connoître l'état ancien de la musique, un plus grand détail de la bizarrerie de ses loix.

Les différentes valeurs des notes, comme la maxime, la longue, la *brève*, qu'on appelloit aussi *note quarrée* à cause de sa forme, la semi-*brève*, n'avoient de valeur déterminée que par ce qu'on appelloit le *mode*, le *mœuf*, le *temps* & la *prolation*. Le mœuf servoit à marquer la valeur de la maxime, de la longue & de la *brève* ; le temps, de la *brève*, & de la semi-*brève* ; & la prolation, de la semi-*brève* & de la minime.

Le mœuf étoit majeur ou mineur, parfait ou imparfait. Il étoit parfait lorsqu'il avoit rapport à la mesure ternaire, & imparfait lorsqu'il se rapportoit à la mesure binaire. (Voyez *Binaire*.)

Le mode ou mœuf majeur parfait se marquoit après le cercle *O* par trois lignes perpendiculaires qui traversoient trois espaces, & par trois autres lignes qui n'en traversoient que deux, & cela signifioit que la maxime valoit trois longues. Le mœuf imparfait se marquoit, après le demi-cercle, par deux lignes de chaque espèce, & la maxime ne valoit alors que deux longues ou huit mesures.

Le mineur, qui ne se marquoit que par une ligne de trois espaces s'il étoit parfait, & de deux s'il étoit imparfait, donnoit à la longue la valeur de trois brèves dans le premier cas, & de deux dans le second. *Voyez* planches de musique, fig 41.

La *brève* étoit une des notes appellées *totales*, parce qu'elle valoit deux mesures. On nommoit *partiales* ou *partielles*, celles qui ne remplissoient qu'une partie de la mesure.

Quand on écrivoit à la tête d'un morceau ces mots *alla breve*, cette *brève* ne valoit que deux temps qui se battoient fort vîte.

Les *brèves* étoient susceptibles de liaison, en italien *ligatura*, c'est-à-dire qu'on les plaçoit très-près l'une de l'autre ; mais sur différens dégrés pour une seule syllabe.

Les *brèves* étoient distinguées en *brève* simple, *brève* à queue, & *brève* noircie, *oscurata*.

Quand les simples alloient en montant, elles valoient deux mesures ; quand elles descendoient elles en valoient quatre, s'il n'y en avoit que deux. Mais lorsqu'il y en avoit trois ou quatre de suite, la première & la dernière valoient les quatre mesures, & celles du milieu n'en valoient que deux.

Quand on leur ajoutoit une queue, ce qui ne se faisoit qu'à la première du groupe, si cette queue étoit en haut, de cette manière les *breves* ne valoient qu'une mesure, tant en montant qu'en descendant : elles en valoient deux, si la queue étoit en bas.

Enfin lorsqu'elles étoient de différentes couleurs, c'est-à-dire, l'une vide & l'autre pleine ou noircie, la *brève* blanche ou vide valoit une mesure, & la seconde une *blanche* pointée, c'est-à-dire un tems & demi.

Ce n'est pas tout ; lorsqu'il y avoit plusieurs *brèves*, liées ou non, elles valoient toutes chacune trois tems de la mesure triple, jusqu'à ce qu'il vînt une ronde ou deux blanches, car alors la *brève* qui la précédoit ne valoit que deux tems auxquels la ronde ou les deux blanches servoient de complément.

Lorsque plusieurs *brèves* étoient enfermées entre deux rondes, ou entre les marques de silence qui leur correspondent, la première & la dernière ne valoient que deux tems.

Ceux qui n'auront pas bien compris comment une figure de note qui vaut deux mesures, n'est pourtant souvent considérée que comme valant deux tems ou trois tems, apprendront aux mots *binaire*, *triple*, que la ronde étoit le signe distinctif d'une mesure, mais qu'il y avoit des mesures qui contenoient un assez grand nombre de rondes, & que ce qu'on appelloit *mesure*, n'étoit qu'une partie de la durée que nous comprenons par cette dénomination.

Quand on considère au milieu de quel cahos notre musique est née ; de combien d'entraves, de regles obscures, incohérentes, arbitraires, cet art a dû s'affranchir pour arriver à l'état où nous le voyons aujourd'hui, on ne peut s'empêcher d'espérer que, malgré la résistance de ceux qui le pratiquent, il parviendra un jour au dégré de clarté, de simplicité qui lui est nécessaire, & qu'il feroit fort aisé de lui donner. (*M. Framery.*)

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS : tout cela se dit, en musique, de plusieurs notes que le musicien ajoute à sa partie dans l'exécution, pour varier un chant souvent répété, pour orner des passages trop simples, ou pour faire briller la légereté de

son gosier ou de ses doigts. Rien ne montre mieux le bon ou mauvais goût d'un musicien, que le choix & l'usage qu'il fait de ces ornemens. La vocale françoise est fort retenue sur les *broderies* : elle le devient même davantage de jour en jour, &, si l'on excepte le célèbre Jélyotte & mademoiselle Fel, aucun acteur français ne se hasarde plus au théâtre à faire des *doubles* ; car le chant français ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus : les Italiens s'y donnent carrière ; c'est chez eux à qui en fera davantage, émulation qui mene toujours à en faire trop. Cependant, l'accent de leur mélodie étant très-sensible, ils n'ont pas à craindre que le vrai chant disparoisse sous ces ornemens que l'auteur même y a souvent supposés.

A l'égard des instrumens, on fait ce qu'on veut dans un *solo*, mais jamais symphoniste qui *brode* ne fut souffert dans un bon orchestre. (*J. J. Rousseau.*)

* Cet article, écrit depuis long-temps, & lorsque Rousseau n'étoit plus au courant de la musique, manque aujourdh'ui de vérité à quelques égards.

1° De ces trois mots il n'y a que le premier qui soit resté en usage. On a substitué aux autres ceux de *passages*, *petites notes*, *notes de goût*.

2°. La vocale françoise n'est plus aussi sobre de *broderies*, & si l'on n'en fait pas davantage, ce n'est guère la musique, ni même le talent des chanteurs qu'il en faut accuser. Dans le nouveau style de chant que la dernière révolution musicale a fait adopter au théâtre, sur-tout à celui de l'opéra, on a cru devoir tout sacrifier à la rapidité de l'action & à l'expression dramatique, & l'on s'est persuadé que tous les agrémens qui n'étoient pas écrits par le compositeur étoient contraires à cette expression. En conséquence, plusieurs chanteurs des deux sexes, à qui une voix souple & légère permettroit tous les ornemens, évitent souvent d'en faire au théâtre, & les réservent pour les concerts. D'autres plus hardis s'en permettent sans scrupule, & si quelques-uns les en blâment, les applaudissemens qu'ils excitent, lorsque ces *broderies* sont adroitement faites, les en dédommagent & prouvent assez que le goût du public à cet égard n'est pas aussi sévère qu'on se l'est imaginé.

C'est ici le lieu d'examiner en quoi les agrémens ajoutés au chant pourroient être contraires à l'expression dramatique, sur-tout dans des mouvemens lents qui seuls permettent de les faire sentir.

Le chant ne sauroit ressembler à la déclamation : il en doit bien conserver l'accent, mais il en doit soigneusement éviter les formes, sans quoi le chant ne seroit pas distingué du récitatif. Si celui-ci doit être purement syllabique, c'est-à-dire n'employer qu'une note par chaque syllabe ; l'autre, pour s'en éloigner davantage, non seulement parcourra des intervalles plus harmoniques & aura une marche plus symmétrique, plus cadencée, mais il multipliera encore les notes sous chaque syllabe ; ce qui, en facilitant la prononciation, lui donnera moins de sécheresse, avec plus de noblesse & de douceur.

Si le chant peut être expressif sans être syllabique ; si l'on permet deux & quelquefois quatre ou cinq notes par syllabe, si même dans quelques phrases, comme dans celle-ci, du premier air d'Orphée,

on convient que ces groupes de quatre ou cinq notes ajoutent eux-mêmes à l'expression, comment un plus grand nombre de notes, ou comment un plus fréquent emploi de ces groupes la détruisent-ils ?

Dans les adagio d'instrumens, non seulement on permet à celui qui joue seul d'orner son chant de *broderies*, mais on l'exige ; mais ce chant paroitroit d'une langueur, d'une aridité insupportable, s'il n'en faisoit pas. L'habile instrumentiste ne se contente pas d'employer les petites notes, il les multiplie dans certains passages, au point d'être obligé de leur donner une rapidité qui semble contraster avec le genre du morceau qu'il exécute. Cependant l'expression n'en est point altérée ; & l'on ne dira pas que les instrumens peuvent plus aisément que la voix se passer d'expression. Il semble au contraire que n'étant pas secondée, éclaircie par le secours des paroles, elle a plus besoin d'être distincte, pour n'être pas oubliée. L'abondance des notes, quand on en use avec goût & avec adresse, n'est donc pas contraire à l'expression. Pourquoi défendroit-on à la voix ce qu'on exige de la part des instrumens ? La musique instrumentale doit-elle faire autre chose qu'imiter, que représenter la musique vocale ?

Il est vrai que l'excès en est condamnable ; que toutes les syllabes, que tous les passages ne se prêtent pas également aux ornemens ; qu'on peut, comme le dit Rousseau, faire disparoître le vrai chant sous la multiplicité des notes ; mais faut-il renoncer à cette beauté musicale, parce que des artistes de mauvais goût peuvent en abuser ?

La preuve que l'opinion que nous venons de combattre n'est qu'un pur préjugé, c'est que nos compositeurs qui ne comptent point comme ceux d'Italie sur l'imagination du chanteur, écrivent eux-mêmes ces ornemens sur tous les passages de chant qui leur en paroissent susceptibles, & que personne ne s'avise de les trouver déplacés. S'ils nuisoient véritablement à l'expression, les approuveroit-on plus dans les uns que dans les autres ?

Ce que les compositeurs françois écrivent, les compositeurs italiens l'abandonnent au talent du

chanteur, voilà toute la différence, & cela revient à peu près au même dans le fond. Nous courons moins le risque d'entendre ces *broderies* de mauvais goût, mais aussi nous entendons toujours les mêmes. En italie on a du moins l'agrément de la variété.

Au reste, comme ce préjugé n'est pas général, il ne faut qu'un moment heureux pour le détruire. Qu'un chanteur aimé, dont la voix sera flexible, ose risquer à nos théâtres des ornemens de bon goût, les applaudissemens qui couronneront sa tentative produiront une foule d'imitateurs; le style *brodé* deviendra de mode, les compositeurs écriront en conséquence, & moins rigoureux sur les loix prétendues de l'expression dramatique, nous connoîtrons enfin toutes les ressources du chant. (*M. Framery.*)

BRUIT, *s. m.* C'est en général toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif; mais en musique, le mot *bruit* est opposé au mot *son*, & s'entend de toute sensation de l'ouie qui n'est pas sonore & appréciable. On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard entre le *bruit* & le son, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses harmoniques, & que le *bruit* ne l'est point, parce qu'il en est dépourvu. Mais outre que cette manière d'appréciation n'est pas facile à concevoir, si l'émotion de l'air, causée par le son, fait vibrer avec une corde les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air causée par le *bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le *bruit* prolongé, ne soit pas de même nature, & que l'action & réaction de l'air & du corps sonore, ou de l'air & du corps bruyant, se fassent par des loix différentes dans l'un & dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *bruit* n'est point d'une autre nature que le son; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de sons divers qui se font entendre à la fois, & contrarient, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores, à mesure que leur matière est plus homogène, que le dégré de cohésion est plus égal par-tout, & que le corps n'est pas, pour ainsi dire, partagé en une multitude de petites masses qui, ayant des solidités différentes, résonnent conséquemment à différens tons.

Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'il en excite? Car tout *bruit* fait résonner les cordes du clavecin, non quelques-unes, comme fait un son, mais toutes ensemble, parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve son unisson ou ses harmoniques. Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'avec des sons on fait du *bruit*? Touchez à la fois toutes les touches d'un clavecin, vous produirez une sensation totale, qui ne sera que du *bruit*, & qui ne prolongera son effet, par la résonnance des cordes, que comme tout autre *bruit* qui feroit résonner les mêmes cordes. Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'un son trop fort n'est plus qu'un véritable *bruit*, comme une voix qui crie à pleine tête, & sur-tout comme le son d'une grosse cloche qu'on entend dans le clocher même? Car il est impossible de l'apprécier, si, sortant du clocher, on n'adoucit le son par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient ce changement d'un son excessif en *bruit*? C'est que la violence des vibrations rend sensible la résonnance d'un si grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de sons divers fait alors son effet ordinaire & n'est plus que du *bruit*. Ainsi les aliquotes qui résonnent, ne sont pas seulement la moitié, le tiers, le quart & toutes les consonnances, mais la septième partie, la neuvième, la centième & plus encore. Tout cela fait ensemble un effet semblable à celui de toutes les touches d'un clavecin frappées à la fois: & voilà comment le son devient *bruit*.

On donne aussi, par mépris, le nom de *bruit* à une musique étourdissante & confuse, où l'on entend plus de fracas que d'harmonie, & plus de clameurs que de chant. *Ce n'est que du* bruit: *cet opéra fait beaucoup de* bruit *& peu d'effet.* (*J. J. Rousseau.*)

BRUIT. A l'appui de cette conjecture de Rousseau sur l'analogie & sur les différences qu'il y a entre le *bruit* & le *son*, nous citerons ce passage de M. le de la Cépède. « Un son se fait » entendre toutes les fois qu'un corps ne laisse » vibrer d'une manière très-sensible que celles » de ses cordes sonores dont la longueur & » la tension sont combinées de manière à ne pro» duire en quelque sorte qu'une vibration: par-là » on ne remarque d'une manière très-sensible qu'un » effet unique, & les effets secondaires qu'il fait » naître ne l'accompagnent que d'une manière » sourde & cachée ».

« Le *bruit* au contraire a lieu toutes les fois » qu'un corps sonore laisse vibrer toutes ses parties » capables d'agir sur l'organe de l'ouie. Alors on » n'est plus uniquement affecté par un effet très» sensible, & par ses harmoniques, mais on » l'est par une multitude d'effets sonores & d'harmo» niques, les uns graves, les autres aigus, qui se » combattent & se confondent. Toutes ces impres» sions se détruisent mutuellement, ou, pour mieux » dire, il en naît une espèce d'impression géné» rale que l'on ne sait à quelle partie de l'échelle » musicale rapporter, parce qu'aucune impression » particulière ne domine assez sur les autres, & » ne forme un objet saillant dont l'oreille puisse » aisément déterminer la place. Delà vient qu'on » ne peut pas chanter à l'unisson ni à l'octave du » *bruit*......

« C'est l'unité ou la confusion des effets produits,

» & des impressions communiquées qui constitue » uniquement la différence qu'il y a entre la nature » du *bruit* & celle du son. La force n'y est pour » rien.

» L'effet sonore le moins sensible, celui de l'eau » qui tombe goutte à goutte n'est que du *bruit*, » & devient un son s'il va frapper contre quelque » voûte qui représente un corps sonore bien » disposé, qui reçoive tous les effets, mais n'en » renvoie qu'un d'une maniere bien distincte.

» L'effet sonore du tonnerre, celui du canon, ne » sont non plus que des *bruits*, quelque grands » qu'ils puissent être; & ils se changent cependant » en son, lorsqu'ils sont reçus par des corps capa- » bles de les réfléchir de manière à ne leur faire » produire qu'une impression unique.

» L'élévation ou l'abaissement n'établissent non » plus aucune différence entre le *bruit* & le son. » Le *bruit* de deux morceaux de fer qui se choquent » est souvent très-aigu sans cesser d'être *bruit*; & » celui des chars qui roulent, ou du tonnerre qui » gronde, est souvent très-grave, quoiqu'il ne soit » pas changé en son ». (Poëtique de la musique)

Concluons de ces idées justes, sur la nature du *bruit* & du son. 1° Que le *bruit* est essentiellement anti-musical. 2° Qu'il ne faut jamais que le son dégénère en *bruit*. 3° Qu'il ne faut jamais unir l'un avec l'autre.

La première de ces conséquences n'a besoin ni de développemens ni de preuves.

On va contre la seconde lorsqu'on rend l'harmonie si confuse & si *bruyante* que les vibrations de tous les instrumens se brouillent, se confondent, & que l'oreille, ne pouvant distinguer aucun son dans ce chaos, n'y entend plus que du *bruit*.

On y va encore lorsqu'en jouant d'un instrument à cordes, on les fait vibrer trop durement. Ces vibrations violentes & subites font résonner un si grand nombre d'harmoniques qu'il est impossible à l'oreille d'en discerner aucun. Alors l'instrumentiste racle au lieu de jouer; & ne tire de son instrument que du *bruit* au lieu de son.

C'est ainsi que lorsqu'un chanteur force sa voix, au lieu de ne faire vibrer que les cordes sonores de son gosier, il les ébranle toutes à la fois, & crie au lieu de chanter. Le cri est pour la voix ce que le *bruit* est pour les instrumens.

D'après la troisième conséquence, on doit également éviter l'un & l'autre. Dès que les voix crient, ou que les instrumens *bruissent*, l'effet musical cesse.

Delà vient la nécessité d'employer discrettement dans un orchestre les instrumens de percussion tels que la timballe, dont le son se change trop facilement en *bruit*, ou y ressemble trop.

Les cimballes sont encore plus anti-musicales. Le métal trop sonore dont elles sont composées, vibre avec tant de force qu'il ne rend que du *bruit*; & ce *bruit* est si éclatant qu'il couvre quelquefois l'orchestre & déchire les oreilles sensibles. Je sais que dans quelques marches, il donne un caractère guerrier qui plaît à la multitude. Mais ce caractère doit être dans le rhytme & dans la mélodie; & quand des troupes défileront sur un air martial accompagné de trompettes & de timballes, bien difficiles seront ceux qui désireront encore d'y ajouter ces maudites cimballes, supportables tout au plus en plein air dans une marche véritable, mais assourdissantes sur nos petits théatres.

Il en faut dire autant du triangle, dont le *bruit* ne peut s'allier avec aucun son, & qui changeroit en supplice le plus beau morceau de musique, s'il servoit d'accompagnement. Je sais que M. Gluck l'a employé dans son premier acte d'Iphigénie en Tauride, pour donner à la danse de ses Scythes un caractère barbare. Le succès de cette nouveauté ne doit pas engager à l'imiter. Qui ne voit qu'avec ces représentations fidèles de la nature, on détruit l'art? que si on les pousse à ce dégré de ressemblance il n'y a plus de raisons pour s'arrêter en chemin? que les instrumens les plus baroques, les plus destructifs de toute musique deviendront, dans ce systême, nécessaires à la représentation musicale d'une action qui se sera passée dans les lieux sauvages où ces instrumens sont en usage? qu'il faudroit ensuite donner aux acteurs des cris inarticulés au lieu de langage, des hurlemens au lieu de chants de victoire, &c. &c.? (*M. Ginguené*).

Bruit. « tout corps qui en choque un autre produit un son; mais ce son est simple dans les corps qui ne sont pas élastiques, au lieu qu'il se multiplie dans ceux qui ont du ressort. Lorsqu'on frappe une cloche ou un timbre de pendule, un seul coup produit d'abord un son qui se répète ensuite par les ondulations du corps sonore & se multiplie réellement autant de fois qu'il y a d'oscillations ou de vibrations dans le corps sonore. Nous devrions donc juger ces sons non pas comme simples, mais comme composés, si par l'habitude nous n'avions pas appris à juger qu'un coup ne produit qu'un son.

C'est la succession de tous les petits coups répétés, ou ce qui revient au même c'est le nombre des vibrations du corps élastique qui fait le ton du son. Un coup de fusil, un coup de fouet, un coup de canon produisent des sons différens qui cependant n'ont aucun ton; le ton consiste donc dans la continuité du même son pendant un certain temps; cette continuité de sons peut être opérée de deux manières différentes: la première & la plus ordinaire est la succession des vibrations dans le corps élastique & sonore; la seconde paroît être la répétition prompte & nombreuse du même coup sur les corps qui sont incapables de vibrations: car un corps à ressort qu'un seul coup ébranle & met en vibration, agit à l'extérieur & sur notre oreille comme s'il étoit en effet frappé par autant de petits coups égaux qu'il fait de vibrations ». (Histoire naturelle de l'Homme, par M. de Buffon, du sens de l'ouie.)

Si l'on appelle *bruit* tout ce qui n'a point de ton déterminé, il faut donc distinguer deux sortes de *bruits*, l'un résultant de la résonnance de plusieurs harmoniques qui agissent sur l'oreille avec une égale force : c'est le son de la cloche entendue dans un clocher ; l'autre résultant du défaut d'ondulations ou de vibrations, dans les corps non élastiques, où dans les corps à ressort, dont il arrête sur le champ les vibrations. Cette distinction est, je crois, le seul moyen de se faire du bruit une idée juste & d'accorder le sentiment de Rousseau avec celui de Buffon. (*M. l'Abbé Feytou*).

BRUNETTE, (*Musique.*) petite chanson tendre & facile à chanter. Les airs de *brunettes* doivent être naturels, gracieux & expressifs. On a des recueils de *brunettes* fort estimés. On appelle aussi *brunettes*, les airs même de ces chansons. (*Voyez Romance.*) (*M. de Castilhon.*)

BURBELIN, CARBALIN, CURBALIN ou SURBALIN, (*musique instr. des Hébreux.*) Bortoloxius prouve dans sa *grande bibliotheque rabbinique*, que tous ces mots ne sont qu'un même mot corrompu, & qui doit être le nom d'un instrument de musique : il conjecture, & il me semble avec raison, que *curbalin* étoit le vrai mot, & qu'il venoit du grec *crembala.* (*Voyez* CREMBALA.) (*M. de Castilhon.*).

BUCOLIASME. Ancienne chanson des bergers. (Voyez *chanson.*)

BUZURK, ou plutôt BOUZROUK, *s. m.* C'est l'un des douze modes principaux de la musique Arabe. Son caractère est celui de la tristesse : les Turcs s'en servent pour leurs romances amoureuses, & dans les prières pour les morts. (*M. Framery.*)

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes musiques, le signe de la prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la mesure à quatre tems, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de notes. (Voyez *Mode*, *Prolation.*) (*J. J. Rousseau.*)

Lorsque dans les musiques italiennes & allemandes des siècles précédens & du commencement de celui-ci, on trouve un C à la clef d'une pièce de musique, sans aucun mot qui en décide le mouvement, c'est toujours un *adagio*.

Lorsqu'à la clef d'un *canone chiuso* à deux parties, on trouve un C simple & un C barré l'un sur l'autre, c'est une marque qu'une des parties chante ou exécute le chant tel qu'il est noté, & que l'autre donne à toutes les notes, pauses, &c. le double de leur valeur. La partie dont la marque est en haut commence la première. (Voyez un *canone chiuso* ainsi noté & son effet, fig. 42.)

La lettre C majuscule dans le courant d'une basse continue, marque que le dessus (*Canto*) commence à chanter.

Quelquefois aussi, on indique le premier dessus par C 1, & le second par C 2. (*M. de Castilhon.*)

* La lettre C avec la lettre B écrite sur une partie, signifie souvent *Col basso* avec la basse. (*M. Framery.*)

C BARRÉ. Signe de la mesure à quatre tems vîtes, ou à deux tems posés. Il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la portée. (*J. J. Rousseau.*)

* Lorsque le C barré marque la mesure à deux tems vîtes, on y ajoute les mots *alla brève*, ou *da capella*. Il se marque ainsi ₵.

On trouve aussi dans les anciennes musiques un ₵ avec un point au milieu ou renversé dans les formes suivantes Ɔ ⊅ ⊅. (Voyez *Prolation.*) (*M. Framery.*)

C SOL UT, C *sol fa ut*, ou simplement C. Caractère ou terme de musique qui indique la première note de la gamme que nous appellons *ut*. (Voyez *Gamme.*) C'est aussi l'ancien signe d'une des trois clefs de la musique. (Voyez *Clef.*) (*J. J. Rousseau.*)

Les François disent C *sol ut*, & les Italiens C *sol fa ut*.

Dans l'ancienne gamme françoise le caractère C étoit le cinquième. (les quatre premiers étoient F G A B.) On nommoit ce caractère, ou cette lettre C, *sol* quinte d'*ut*, quand on chantoit au naturel, & *ut* quinte de *fa*, quand on chantoit par bémol. C dans cette gamme n'étoit donc que tantôt *sol* & tantôt *ut*; c'est pourquoi les François l'ont appellé seulement C *sol ut*.

Dans la gamme italienne, solfiée selon les trois *propriétés* établies par Guy d'Arezzo, (voyez *propriété.*), on nommoit & l'on nomme encore cette lettre C, *sol* dans la propriété de bémol, *fa* dans celle de béquarre, & *ut* dans la propriété naturelle. Les Italiens ont eu raison de dire C *sol fa ut*, pour rappeller à la fois les trois différens noms donnés à la lettre C. Mais ceux qui solfient tout au naturel, sans égard aux *propriétés* & aux *muances*, ont encore plus raison. (*M. Ginguené.*)

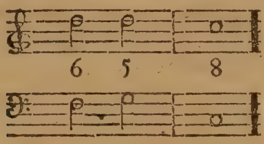
CACHÉE. *adj.* Épithete que les Italiens & les Allemands donnent aux quintes & aux octaves qui ne se trouvent pas réellement entre deux parties, mais qui s'y trouveroient si l'on remplissoit l'intervalle d'une de ces parties ou de toutes deux. Dans la fig. 43, *pl. de musiq.* il y a la quinte *cachée ut sol* dans la première mesure du dessus; l'octave *cachée ut ut* dans la deuxieme mesure du dessus; la quinte *cachée la mi* dans la troisieme mesure de la basse; enfin l'octave cachée *si si* qui résulte des notes insérées dans le dessus & dans la basse de la mesure quatrième. Les blanches sont les notes réelles du chant, & les noires, celles qu'on a insérées pour avoir les quintes & les octaves *cachées*.

Toutes les fois que les quintes & les octaves *cachées* sont dans le dessus, elles sont aussi sévèrement défendues que les quintes & les octaves réelles, par la raison que si celui qui exécute ce dessus brode sa partie, on entend ces quintes & ces octaves. Quand elles sont dans la basse continue, on les tolère, parce qu'on ne brode jamais cette partie; on les tolère encore dans les parties mitoyennes.

Quelques maîtres poussent, dirai-je l'exactitude ou la pédanterie, jusqu'à défendre les quintes & les octaves *cachées* dans l'accompagnement sur l'orgue ou sur le clavecin. Mais comme il est clair que là elles ne peuvent jamais se faire entendre réellement, & qu'elles n'y sont pour ainsi dire qu'imaginaires, cette défense me paroît absurde; seulement il faut éviter, même dans l'accompagnement, de passer d'une consonnance parfaite à une autre consonnance parfaite, en mouvement semblable, non à cause des quintes ou des octaves cachées, mais à cause du défaut de variété. (*V. consonnance.*) (*M. de Castilhon.*)

* Toutes ces prohibitions, inventées dans l'enfance de la musique, ne sont guères respectées aujourd'hui. Dans les compositions de théâtre sur-tout, on a

fort peu d'égard aux quintes *cachées*. On ne s'embarrasse même pas beaucoup d'aller d'une consonnance parfaite à une autre parfaite : & en effet, pourquoi s'y refuseroit-on dans le cours d'un morceau, puisque dans un acte de cadence parfaite on le fait sans offenser l'oreille. N'est elle pas le juge souverain en musique ? Et ce qui ne la blesse pas dans un cas peut-il la blesser dans un autre ? On fait tous les jours cette phrase :



dans laquelle deux consonnances parfaites, la 5[e] & la 8[e] se suivent immédiatement par mouvement semblable. Cependant il est bon de l'éviter entre la basse & le dessus dans le cours d'un morceau, parce que le mouvement semblable est réellement toujours moins flatteur que le mouvement contraire. On évitera les quintes & les octaves *cachées*, par la même raison. (*M. Framery.*)

CACOPHONIE, *f. f.* Union discordante de plusieurs sons mal choisis ou mal accordés. Ce mot vient de κακὸς mauvais, & de φωνὴ son. Ainsi c'est mal-à-propos que la plupart des musiciens prononcent *Cacaphonie*. Peut-être feront-ils, à la fin, passer cette prononciation, comme ils ont déjà fait passer celle de *Colophane*. (*J. J. Rousseau.*)

* Nous écrivons vingt ans après Rousseau & nous ne voyons pas que la prononciation de *cacaphonie* ni même celle de *colophane* ayent passé. Certainement la classe des musiciens n'est pas celle où il y a le plus d'instruction : il y en a parmi eux qui parlent mal, qui ont des prononciations vicieuses, mais aussi n'est-ce pas eux qui donnent le ton. Les amateurs nombreux qui pratiquent aujourd'hui la musique empêcheront toujours l'introduction des mots défectueux, comme *colophane* & *cacaphonie*. (*M. Framery.*)

CADENCE, *f. f.* 1. Terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un accord parfait, ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un accord dissonant à un accord quelconque ; car on ne peut jamais sortir d'un accord dissonant que par un acte de *cadence*. Or, comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des dissonances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de *cadences*.

Ce qu'on appelle *acte de cadence* résulte toujours de deux sons fondamentaux, dont l'un annonce la *cadence* & l'autre la termine.

2. Comme il n'y a point de dissonance sans *cadence*, il n'y a point non plus de *cadence* sans dissonance exprimée ou sous-entendue : car pour faire sentir le repos, il faut que quelque chose d'antérieur le suspende, & ce quelque chose ne peut être que la dissonance, ou le sentiment implicite de la dissonance. Autrement les deux accords étant également parfaits, on pourroit se reposer sur le premier ; le second ne s'annonceroit point & ne seroit pas nécessaire. L'accord formé sur le premier son d'une *cadence* doit donc toujours être dissonant, c'est-à-dire, porter ou supposer une dissonance.

A l'égard du second, il peut être consonnant ou dissonant, selon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il est consonnant, la *cadence* est pleine ; s'il est dissonant la *cadence* est évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre espèces de *cadences* ; savoir, *cadence parfaite*, *cadence imparfaite* ou *irrégulière*, *cadence interrompue*, & *cadence rompue*. Ce sont les dénominations que leur a données M. Rameau, & dont on verra ci-après les raisons.

I. Toutes les fois qu'après un accord de septième la basse fondamentale descend de quinte sur un accord parfait, c'est une *cadence parfaite* pleine, qui procède toujours d'une dominante-tonique à la tonique : mais si la *cadence parfaite* est évitée par une dissonance ajoutée à la seconde note, on peut commencer une seconde *cadence*, en évitant la première sur cette seconde note ; éviter de rechef cette seconde *cadence* & en commencer une troisième sur la troisième note ; enfin continuer ainsi tant qu'on veut, en montant de quarte ou descendant de quinte sur toutes les cordes du ton, & cela forme une succession de *cadences parfaites évitées*. Dans cette succession, qui est sans contredit la plus harmonique, deux parties, savoir, celles qui font la septième & la quinte, descendent sur la tierce & l'octave de l'accord suivant, tandis que deux autres parties, savoir, celles qui font la tierce & l'octave restent pour faire, à leur tour, la septième & la quinte, & descendent ensuite alternativement avec les deux autres. Ainsi une telle succession donne une harmonie descendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une dominante-tonique pour tomber ensuite sur la tonique par une *cadence* pleine. *Planches de musique*, *fig* 43.

3. II. Si la basse-fondamentale, au lieu de descendre de quinte après un accord de septième, descend seulement de tierce, la *cadence* s'appelle *interrompue* : celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut nécessairement que la seconde note de cette *cadence* porte un autre accord dissonant. On peut de même continuer à descendre de tierce ou monter de sixte par des accords de septième ; ce qui fait une deuxième succession de *cadences* évitées, mais bien moins parfaite que la précédente : car la septième, qui se sauve sur la tierce dans la *cadence parfaite*, se sauve ici sur l'octave, ce qui rend moins d'harmonie & fait même sous-entendre deux

octaves; de sorte que pour les éviter, il faut retrancher la dissonance ou renverser l'harmonie.

4. Puisque la *cadence interrompue* ne peut jamais être pleine, il s'ensuit qu'une phrase ne peut finir par elle; mais il faut recourir à la *cadence parfaite* pour faire entendre l'accord dominant. *Fig.* 45.

La *cadence interrompue* forme encore, par sa succession, une harmonie descendante; mais il n'y a qu'un seul son qui descende. Les trois autres restent en place pour descendre, chacun à son tour, dans une marche semblable. *Même fig.*

Quelques-uns prennent mal à-propos pour une *cadence interrompue* un renversement de la *cadence parfaite*, où la basse, après un accord de septième, descend de tierce portant un accord de sixte: mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut constituer une *cadence* particulière.

5. III. La *cadence rompue* est celle où la basse-fondamentale, au lieu de monter de quarte après un accord de septième, comme dans la *cadence parfaite*, monte seulement d'un degré. Cette *cadence* s'évite le plus souvent par une septième sur la seconde note. Il est certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence, car alors il y a nécessairement défaut de liaison. (Voyez *fig.* 46.)

Une succession de *cadences rompues* évitées est encore descendante; trois sons y descendent & l'octave reste seule pour préparer la dissonance; mais une telle succession est dure, mal modulée, & se pratique rarement.

6. IV. Quand la basse descend, par un intervalle de quinte, de la dominante sur la tonique, c'est, comme je l'ai dit, un acte de *cadence parfaite.* Si au contraire la basse monte par quinte de la tonique à la dominante, c'est un acte de *cadence irrégulière* ou *imparfaite.* Pour l'annoncer on ajoute une sixte majeure à l'accord de la tonique; d'où cet accord prend le nom de *sixte-ajoutée.* (Voyez *Accord.*) Cette sixte qui fait dissonance sur la quinte, est aussi traitée comme dissonance sur la basse-fondamentale, &, comme telle, obligée de se sauver en montant diatoniquement sur la tierce de l'accord suivant.

La *cadence imparfaite* forme une opposition presque entière à la *cadence parfaite.* Dans le premier accord de l'une & de l'autre on divise la quarte qui se trouve entre la quinte & l'octave par une dissonance qui y produit une nouvelle tierce, & cette dissonance doit aller se résoudre sur l'accord suivant, par une marche fondamentale de quinte. Voilà ce que ces deux *cadences* ont de commun; voici maintenant ce qu'elles ont d'opposé.

Dans la *cadence parfaite*, le son ajouté se prend au haut de l'intervalle de quarte, auprès de l'octave, formant tierce avec la quinte, & produit une dissonance mineure qui se sauve en descendant; tandis que la basse-fondamentale monte de quarte & descend de quinte de la dominante à la tonique, pour établir un repos parfait. Dans la *cadence imparfaite*, le son ajouté se prend au bas de l'intervalle de quarte auprès de la quinte, & formant tierce avec l'octave il produit une dissonance majeure qui se sauve en montant, tandis que la basse-fondamentale descend de quarte ou monte de quinte de la tonique à la dominante pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *cadence*, & qui en admet plusieurs renversemens, nous défend, dans son *Traité d'Harmonie*, *pag.* 117, d'admettre celui où le son ajouté est au grave portant un accord de septième, & cela, par une raison peu solide dont j'ai parlé au mot *accord.* Il a pris cet accord de septième pour fondamental; de sorte qu'il fait sauver une septième par une autre septième, une dissonnance par une dissonnance pareille, par un mouvement semblable sur la basse-fondamentale. Si une telle manière de traiter les dissonnances pouvoit se tolérer, il faudroit se boucher les oreilles & jetter les règles au feu. Mais l'harmonie sous laquelle cet auteur a mis une si étrange basse fondamentale est visiblement renversée d'une *cadence imparfaite*, évitée par une septième ajoutée sur la seconde note. (Voyez *figure* 47.) Et cela est si vrai, que la basse-continue qui frappe la dissonance est nécessairement obligée de monter diatoniquement pour la sauver, sans quoi le passage ne vaudroit rien. J'avoue que dans le même ouvrage, *pag.* 272, M. Rameau donne un exemple semblable avec la vraie basse-fondamentale; mais puisqu'il improuve, en termes formels, le renversement qui résulte de cette basse, un tel passage ne sert qu'à montrer dans son livre une contradiction de plus; &, bien que dans un ouvrage postérieur, (*Génér. Harmon.* pag. 186,) le même auteur semble reconnoître le vrai fondement de ce passage, il en parle si obscurément, & dit encore si nettement que la septième est sauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion: de sorte qu'on est en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Masson de n'avoir pas sû voir la *cadence imparfaite* dans un de ses renversemens.

La même *cadence imparfaite* se prend encore de la sous-dominante à la tonique. On peut aussi l'éviter & lui donner, de cette manière, une succession de plusieurs notes, dont les accords formeront une harmonie ascendante, dans laquelle la sixte & l'octave montent sur la tierce & la quinte de l'accord, tandis que la tierce & la quinte restent pour faire l'octave & préparer la sixte.

Nul auteur, que je sache, n'a parlé, jusqu'à M. Rameau, de cette ascension harmonique; lui-même ne l'a fait qu'entrevoir, & il est vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue suite de pareilles *cadences*, à cause des sixtes majeures qui éloigneroient la modulation, ni même en remplir, sans précaution, toute l'harmonie.

Après avoir exposé les règles & la constitution des diverses *cadences*, passons aux raisons que M.

d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *cadence parfaite* consiste dans une marche de quinte en descendant; & au contraire, l'*imparfaite* consiste dans une marche de quinte en montant: en voici la raison. Quand je dis, *ut sol*, *sol* est déjà renfermé dans l'*ut*, puisque tout Son, comme *ut*, porte avec lui sa douzième, dont sa quinte *sol* est l'octave: ainsi, quand on va d'*ut* à *sol*, c'est le Son générateur qui passe à son produit, de manière pourtant que l'oreille desire toujours de revenir à ce premier générateur; au contraire, quand on dit *sol ut*, c'est le produit qui retourne au générateur; l'oreille est satisfaite & ne desire plus rien. De plus, dans cette marche *sol ut*, le *sol* se fait encore entendre dans *ut*: ainsi, l'oreille entend à la fois le générateur & son produit; au lieu que dans la marche *ut sol*, l'oreille qui, dans le premier Son, avoit entendu *ut* & *sol*, n'entend plus, dans le second, que *sol* sans *ut*. Ainsi le repos ou la *cadence* de *sol* à *ut* a plus de perfection que la *cadence* ou le repos d'*ut* à *sol*.

7. Il me semble, continue M. d'Alembert, que dans les principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *cadence rompue* & de la *cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après un accord de septième, *sol si re fa*, on monte diatoniquement par une *cadence rompue* à l'accord *la ut mi sol*; il est visible que cet accord est renversé de l'accord de sous-dominante *ut mi sol la*: ainsi la marche de *cadence rompue* équivaut à cette succession *sol si re fa*, *ut mi sol la*, qui n'est autre chose qu'une *cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme tonique, est rendue sous-dominante. Or, toute tonique, dit M. d'Alembert, peut toujours être rendue sous-dominante, en changeant de mode; j'ajouterai qu'elle peut même porter l'accord de sixte-ajoutée, sans en changer.

A l'égard de la *cadence interrompue*, qui consiste à descendre d'une dominante sur une autre par l'intervalle de tierce en cette sorte, *sol si re fa*; *mi sol si re*, il semble qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le second accord *mi sol si re* est renversé de l'accord de sous-dominante *sol si re mi*: ainsi la *cadence interrompue* équivaut à cette succession, *sol si re fa*, *sol si re mi*, où la note *sol*, après avoir été traitée comme dominante, est rendue sous-dominante en changeant de mode; ce qui est permis & dépend du compositeur.

8. Ces explications sont ingénieuses & montrent quel usage on peut faire du double emploi dans les passages qui semblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M. d'Alembert n'est sûrement pas qu'on s'en serve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais seulement pour l'intelligence du renversement. Par exemple, le double emploi de la *cadence interrompue* sauveroit la dissonance *fa* par la dissonnance *mi*, ce qui est contraire aux règles, à l'esprit des règles, & sur-tout au jugement de l'oreille: car dans la sensation du second accord, *sol si re mi*, à la suite du premier *sol si re fa*, l'oreille s'obstine plutôt à rejetter le *re* du nombre des consonnances, que d'admettre le *mi* pour dissonant. En général, les commençans doivent savoir que le double emploi peut être admis sur un accord de septième à la suite d'un accord consonnant; mais que sitôt qu'un accord de septième en suit un semblable, le double emploi ne peut avoir lieu. Il est bon qu'ils sachent encore qu'on ne doit changer de ton par nul autre accord dissonant que le sensible; d'où il suit que dans la *cadence rompue* on ne peut supposer aucun changement de ton.

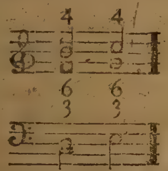
Il y a une autre espèce de *cadence* que les musiciens ne regardent point comme telle, & qui, selon la définition, en est pourtant une véritable: c'est le passage de l'accord de septième diminuée sur la note sensible à l'accord de la tonique. Dans ce passage, il ne se trouve aucune *liaison harmonique*, & c'est le second exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *cadence*. On pourroit regarder les transitions enharmoniques comme des manières d'éviter cette même *cadence*, de même qu'on évite la *cadence parfaite* d'une dominante à sa tonique par une transition chromatique: mais je me borne à expliquer ici les dénominations établies. (*J. J. Rousseau.*)

1 « Toute phrase harmonique, dit Rousseau, est » *nécessairement* liée par des dissonances exprimées » ou *sous-entendues*; il s'ensuit que toute l'harmo- » nie n'est proprement qu'une suite de cadences ».

Nous avons déjà demandé souvent, & nous demandons encore ce que c'est qu'une dissonance *sous-entendue*. Dans les arts où l'on plaît par les opérations de l'esprit, comme la poésie, l'éloquence, &c. nous concevons que l'imagination, le raisonnement peuvent suppléer à ce que l'auteur a eu quelqu'intérêt à ne pas exprimer. Dès que vous présentez clairement une idée, les conséquences de cette idée frappent subitement l'esprit d'un lecteur ou d'un auditeur intelligent, & si vous voulez être rapide, il est beaucoup de ces conséquences que vous pouvez supprimer; on sait qu'une idée *sous-entendue* par une réticence adroite fait souvent un effet beaucoup plus grand que si on l'exprimoit. Nous concevons encore qu'en peinture, où l'artiste est obligé de faire une illusion continuelle, de simuler sur une toile plate & sans profondeur des formes rondes & saillantes & des plans enfoncés en perspective, cet artiste qui vous fait croire sans cesse que vous voyez ce que réellement vous ne voyez pas, peut employer des idées sous-entendues; encore sont-elles au moins indiquées, mais la musique, qu'on doit considérer ici indépendamment de toute expression poétique, la musique, ou plutôt l'harmonie, qui n'est que l'art de produire une suite de *sons* simultanés qui *plaisent à l'oreille*, ne sauroit y parvenir avec des Sons qui ne sont pas

entendus. Si dans le ton d'*ut*, vous employez l'accord *sol si re fa*, l'oreille désire d'entendre à sa suite un autre accord qui contienne le son *mi*; mais si vous en retranchez le Son *fa*, elle ne désire pas plus un accord qu'un autre.

N'est-il pas vrai que chacun des Sons d'un accord doit concourir à l'effet général ou produire un effet partiel? Or quel sera l'effet d'un Son que l'on n'entend pas? Dira-t-on qu'en retranchant la dissonance l'effet n'est véritablement plus le même, mais que la marche successive des accords n'en doit point être changée pour cela; que l'accord dont on a, par exemple, retranché la septième doit-être succédé de la même manière que si cette septième étoit exprimée, & qu'ainsi l'on a raison de dire que l'harmonie est une suite de dissonances exprimées ou *sous-entendues?* Cela n'est pas encore vrai. Dès le moment que la dissonance n'est plus dans un accord, sa marche devient libre; ainsi dans l'accord *sol si re fa*, le *fa* doit ordinairement descendre sur un *mi*. Il ne peut pas sur-tout monter sur un sol. Mais si vous retranchez ce sol du premier accord, il pourra très-bien monter, & vous aurez cette succession très-ordinaire.



Mais si plusieurs accords consonnans pouvoient se succéder sans qu'ils ayent de dissonance sous-entendue, il en résulteroit que le systême de succession de la basse fondamentale seroit sujet à erreur: oh! pour cela nous l'avouerons sans peine.

Ajoutons que si en effet, comme le dit Rousseau, l'harmonie n'étoit qu'une suite de *cadences*, la *cadence*, d'après sa définition, étant un repos, ou, d'après une définition plus juste, étant une division de la phrase harmonique, chaque note alors offriroit un repos, une division, donc il n'y auroit plus, en musique, ni division ni repos, car ce n'est assurément pas se reposer que de s'arrêter à chaque pas.

2. « Comme il n'y a point de dissonance sans *ca-* » *dence*, il n'y a point non plus de *cadence* sans dis- » sonance exprimée ou sous-entendue. »

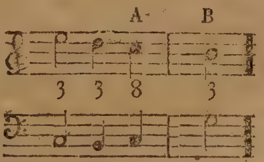
Comme une dissonance sous-entendue cesse d'être une dissonance (nous croyons l'avoir prouvé), il y a donc des *cadences* sans dissonances; mais il s'agit de s'entendre ici & de bien définir une fois pour toutes le mot *cadence*.

« C'est, dit Rousseau, la terminaison d'une phrase » harmonique sur un repos ou sur un accord par- » fait: ou pour parler plus généralement, c'est tout » passage d'un accord dissonant à un accord quel- » conque. »

Cette définition est fausse dans tous ses points. Le premier membre ne pourroit convenir qu'à la *cadence parfaite* & à l'*imparfaite*; car assurément la *cadence* appellée *irrégulière*, par exemple, ne termine point une phrase harmonique, ni sur un repos, ni sur un accord parfait. Le second membre de la définition seroit juste, s'il étoit vrai, comme Rousseau le prétend, que l'harmonie n'est qu'une suite alternative d'accords dissonans & d'accords consonnans. Mais c'est ce qui est en question.

Je crois que la *cadence* doit être considérée sous deux points de vue différens. 1°. Comme succession harmonique; 2°. comme division de la phrase musicale. Dans le premier cas, j'appellerai *cadence* tout passage d'un accord à un autre accord qui n'en est point le renversement, soit que le premier contienne ou non une dissonance. Dans le second, je donnerai ce nom à tout repos, plus ou moins complet, équivalent à la ponctuation grammaticale.

Or, si vous voulez arrêter un moment votre phrase musicale sans la terminer tout-à-fait, si vous voulez produire l'effet grammatical du point & virgule, comparé au point seul, vous pourrez monter de quinte par deux accords parfaits sans être obligé d'exprimer ni de sous-entendre aucune dissonance; comme dans l'exemple suivant:



C'est ce qu'on appelle *cadence imparfaite*. Nous allons y revenir. Il n'est point du tout nécessaire que ce soit la dissonance, ni le prétendu sentiment implicite de la dissonance qui fasse *sentir* & desirer le repos. La division de la mesure suffit, & quoique l'exemple ci-dessus présente deux accords parfaits de suite A B, on sent très-bien qu'on ne pourroit se reposer sur le premier.

3. « Celle-ci ne peut jamais être pleine, (la ca- » dence interrompue) mais il faut nécessairement » que la seconde note de cette cadence porte un » autre accord dissonant. »

Cette règle est la conséquence de celle qui veut que dans toute la gamme il n'y ait que la tonique qui porte l'accord parfait. Or, si après un accord de septième simple, vous descendiez par tierce sur une tonique véritable, vous n'auriez pas une succession harmonique. La note portant cet accord vous présenteroit une modulation nouvelle que rien n'auroit annoncée ni soutenue. Mais s'il n'est pas vrai, comme nous l'avons prouvé ailleurs, qu'une note, parce qu'elle porte l'accord parfait, soit une véritable

tonique, & donne l'impression d'une modulation nouvelle, il n'y a pas de raison pour ne pas faire succéder un accord parfait à celui de septième, même par une cadence de tierce. Il suffit qu'une septième trouve après elle une note sur laquelle elle puisse se sauver régulièrement, pour qu'elle soit praticable. On en voit tous les jours des exemples, & les partisans de la basse fondamentale ne s'en tirent qu'en disant que la dissonance est sous-entendue. A la bonne heure : mais comme une dissonance sous-entendue n'est pas fort embarrassante, nous ne conseillons à personne de s'en occuper. Rousseau n'y fait pas plus de façons. « Comme la septième, dit-il, dans » cette sorte de cadence se sauve sur l'octave, au lieu » de se sauver sur la tierce, ce qui rend moins d'harmonie & fait même sous-entendre deux octaves ; » (voy. *cachée*, *Octaves couvertes*) il faut, pour les » éviter, *retrancher la dissonance* ou renverser l'harmonie ». C'est une chose curieuse assurément qu'une *suite de dissonances* où la dissonance est retranchée.

4. « Puisque la cadence interrompue ne peut » jamais être pleine, il s'en suit qu'une phrase ne » peut finir par elle, &c. ».

Ce n'est pas parce que cette cadence ne peut être pleine qu'on ne peut terminer une phrase par elle, mais parce que la note qui la fait ne peut être considérée comme une véritable tonique, quoiqu'elle puisse porter l'accord parfait ; & quand même ce seroit une tonique, elle ne seroit pas alors précédée de sa dominante qu'il est nécessaire de faire entendre pour completter le sens de la phrase.

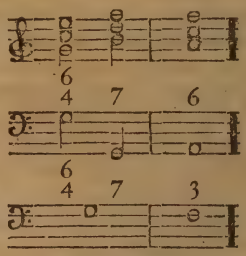
5. « *Cadence rompue* ; cette cadence, dit Rousseau, s'évite *le plus souvent* par une septième sur la » seconde note. *Il est certain* qu'on ne peut la » faire pleine que par licence ; car alors il y a » nécessairement défaut de liaison ».

A l'entendre déclamer sans cesse contre la musique françoise & donner la préférence à la musique italienne, on devroit croire qu'il étoit très-familiarisé avec celle-ci. Cependant il n'a pas dû voir dans les bons auteurs italiens de fréquens exemples d'une *cadence rompue* évitée par une septième ; cette succession harmonique seroit même contraire à l'esprit, si l'on ose dire, de cette *cadence*, à l'effet qu'on en attend.

Le propre de la *cadence rompue* est de produire une surprise à l'oreille ; de lui faire entendre une modulation qu'elle n'attend pas, pour exprimer aussi quelque sentiment particulier. On sent d'après cela que la seconde note doit porter un accord parfait, sans quoi elle ne donneroit pas l'impression d'une modulation nouvelle. Il est vrai qu'il n'y a point alors de liaison, c'est-à-dire, de corde commune entre les deux accords ; mais cette liaison, qui sert à rendre l'harmonie plus douce, ne lui est pas essentielle. Il ne la faut pas même ici puisqu'on a dessein de surprendre l'oreille, & que cette sorte de dureté n'est qu'un moyen de plus. Ainsi ce n'est point par licence qu'on met sur la seconde note un accord parfait ; nous avons dit ailleurs ce que nous pensons de ces prétendues licences en musique (voyez principalement le mot *licence*).

Une autre espèce de *cadence rompue*, dont Rousseau ne parle pas, est celle où la dominante portant septième mineure, monte d'un degré sur une note qui porte, non pas l'accord parfait, comme dans la *cadence rompue* ordinaire, mais un accord de sixte. La basse fondamentale de cette *cadence* descend alors diatoniquement comme dans l'exemple suivant.

B. F.



Rousseau ne manqueroit pas de dire que cette succession est une licence, ou même une faute ; mais à quelque titre que ce soit, les bons auteurs la pratiquent souvent. C'est un des exemples qui prouvent, contre les règles de la basse fondamentale, que cette basse peut descendre diatoniquement. Qu'on ne dise point que dans cette *cadence* la septième n'est pas sauvée, nous ferons voir au mot *sauver* qu'il y a deux manières de résoudre une dissonance, & l'une de ces deux manières a lieu dans cette occasion.

6. Nous avons dit, au paragraphe 3, qu'il n'étoit point du tout nécessaire d'ajouter la sixte à l'accord parfait de la tonique pour produire la *cadence imparfaite*. Les règles même de la basse fondamentale n'y obligent pas, car il est permis de faire plusieurs accords parfaits de suite, pourvu que ce ne soit pas diatoniquement. Il y a même liaison entre les deux accords, puisque la quinte de l'un fait l'octave de l'autre. Il est vrai que les françois pratiquent souvent cette *cadence* de cette manière, mais les autres nations ne se servent que de l'accord parfait : il y auroit même une espèce de faute à mettre ainsi une dissonance sur la tonique, ou du moins on ne rempliroit pas l'intention qu'on a réellement. Car si vous mettez une dissonance sur la ton que supposée *ut* & un accord parfait sur la quinte suivante *sol*, il est évident que vous cessez d'être en *ut*, & que la modulation de *sol* est complette. Cependant vous n'avez voulu que faire un simple repos sur la cinquième note du ton qui doit être toujours *ut*. Mais la vérité est que cette sixte n'est pas une dissonance.

7. » Toute tonique, dit M. d'Alembert, » peut toujours être rendue sous-dominante en » changeant de mode ; j'ajouterai (c'est Rousseau

» qui parle) qu'elle peut même porter l'accord » de sixte ajoutée sans en changer. »

Rousseau prétend que la tonique est la seule note de la gamme qui puisse porter l'accord parfait. Toutes les autres doivent donc nécessairement porter des dissonances Maintenant cette tonique elle-même peut porter une sixte dissonante sans perdre son caractère de tonique. A quoi donc se reconnoitra la modulation ? Il faut avoir un furieux amour de la dissonance pour la prodiguer ainsi. Nous avancerons, au contraire, que dès le moment que la tonique porte une dissonance, soit sixte, soit septième, elle a perdu son caractère de tonique, & l'on est dans un autre mode, ou l'on parcourt des modes indéterminés.

8. Nous avons plusieurs choses à remarquer sur ce paragraphe. D'abord les explications de d'Alembert sont ingénieuses, comme le dit Rousseau, en ce qu'elles rentrent dans le systême qu'il vouloit expliquer. Mais comme il est absurde de donner pour fondamental un accord de sixte dissonante, que par conséquent le prétendu accord de sous-dominante ne sauroit exister comme fondamental, l'explication & le systême s'écroulent à la fois. (Voyez *Sous-dominante* & *Basse fondamentale* de M. l'abbé Feytou.) Les reproches que Rousseau fait à ces explications sont donc très-bien fondés. On ne peut sauver une dissonance par une autre, & le *mi* de l'accord *mi sol si re* ne sauroit être jamais regardé comme une dissonance. Il a raison encore de dire que l'on ne doit pas changer de ton en général par un autre accord dissonant que le sensible; (& voilà pourquoi il ne regarde point comme un changement de ton la sixte ajoutée sur la tonique) mais il auroit dû en excepter le cas de la cadence rompue où l'on semble annoncer par l'accord sensible que l'on reste dans le ton, & où cependant on en présente un autre d'autant plus réellement qu'on y fait même quelquefois descendre cette sensible ; mais la surprise causée par cette irrégularité est précisément l'effet que l'on veut produire.

Continuons l'examen des explications données par M. d'Alembert. Il est bon de mettre les jeunes musiciens en garde contre toutes ces subtilités qui ne servent qu'à leur embarrasser l'esprit. La marche *ut sol*, dit d'*Alembert*, forme un *repos* moins parfait que la marche *sol ut*, parce que dans la première l'*ut* contient le *sol*, tandis que le *sol* ne contient pas l'*ut*, au lieu que dans la seconde, le *sol* qui a été entendu dans le premier accord l'est encore dans le second. Qu'est-ce que tout cela prouve ? Il falloit donc établir que le repos ne peut se faire sentir que sur le générateur & non sur le produit. Mais dans cette marche *ut fa sol ut*, le *fa* est générateur d'*ut*, & cependant *ut fa* dans cette occasion ne fait point une *cadence parfaite*.

Ce que dit d'Alembert de la *cadence rompue* & de la *cadence interrompue*, n'est pas plus juste. Il suppose que le second accord *la ut mi sol* dans l'une, & *mi sol si re* dans l'autre, n'est pas un accord de septième, mais un renversement des grandes sixtes *ut mi sol la*, *sol si re mi*. Mais il ne prend pas garde que si cela étoit vrai, l'accord *ut mi sol la* se sauveroit, dans son systême, en faisant monter le *la* & en tenant le *sol* ; que l'accord *sol si re mi* auroit une succession semblable, en faisant monter le *mi* & conservant le *re* ; mais assurément c'est ce dont le compositeur se gardera bien, il fera descendre au contraire le *sol* d'un accord & le *re* de l'autre.

Il est vrai que le compositeur ne mettra point de *sol* dans sa cadence rompue, & qu'après l'accord *sol si re fa*, il ne fera entendre que *la ut mi* ; mais les partisans du systême de Rameau prétendoient que cette succession n'étoit pas régulière en ce qu'elle faisoit entendre deux accords parfaits. Régulière ou non, il n'en est pas moins certain que que c'est ainsi qu'elle se pratique.

Toutes ces difficultés seront bien éclaircies par les articles de M. l'abbé Feytou qui a le mieux senti le véritable systême de la basse-fondamentale. Aussi je ne crois pas avoir besoin d'avertir que, lors que je combats ce systême, je ne parle que des règles de succession que lui avoient assignées Rameau ainsi que ses sectateurs & commentateurs, & dont on ne parle plus guère aujourd'hui. (*M. Framery.*)

CADENCE. La *cadence* harmonique ou qui termine une phrase, a été divisée en plusieurs sortes, ayant chacune un nom relatif : plusieurs de ces noms sont hors d'usage, & quelques autres sont pris aujourd'hui dans une acception différente.

On appelloit *cadence composée*, celle dont le dessus ou la basse-continue étoit divisée en plusieurs notes.

Cadence détournée, celle qu'on appelle aujourd'hui *cadence rompue* & *interrompue.*

Cadence dominante celle où la basse - continue faisant une *cadence parfaite*, le dessus s'arrêtoit sur la quinte de la tonique, au lieu de s'arrêter sur la tonique même : peut-être entendoit-on aussi par *cadence dominante*, la *cadence irrégulière* d'aujourd'hui.

Cadence étrangère, toute *cadence* qui se faisoit sur une autre finale que celle du mode.

Cadence évitée ou *feinte*. Voyez *Cadence détournée* ci-dessus.

Cadence hors du mode. Voyez *Cadence étrangère* ci-dessus.

Cadence irrégulière. Avant M. Rameau, on appelloit assez généralement *cadence irrégulière*, toute *cadence* dont la finale n'étoit pas une des cordes essentielles du mode dominant.

Cadence médiante, celle qui étoit par rapport à la

tierce ou *médiante*, ce que la *cadence dominante* étoit à la quinte.

Cadence régulière : on appelloit avant M. Rameau, *cadence régulière*, celle qui étoit formée sur une des cordes essentielles du mode.

Cadence simple, celle où toutes les notes des différentes parties avoient la même valeur ; ce qui faisoit, pour ce moment, un vrai contre-point simple.

Cadence trompeuse ; lorsqu'après l'accord de dominante tonique, on mettoit une pause au lieu de l'accord de la tonique, on faisoit une *cadence trompeuse*. (*M. de Castilhon.*)

CADENCE, voyez *Repos* & *Ponctuer* par M. l'abbé Feytou.

CADENCE est, en terme de chant, ce battement de gosier que les Italiens appellent *trillo*, que nous appellons autrement *tremblement*, & qui se fait ordinairement sur la pénultième note d'une phrase musicale, d'où, sans doute, il a pris le nom de *cadence*. On dit : *Cette actrice a une belle* cadence ; *ce chanteur bat mal la* cadence, *&c.*

Il y a deux sortes de *cadences* : l'une est la *cadence pleine*. Elle consiste à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la note supérieure ; l'autre s'appelle *cadence brisée*, & l'on y fait le battement de voix sans aucune préparation. (Voyez l'exemple de l'une & de l'autre, *Planc. de musique*, *fig.* 48.) (*J. J. Rousseau.*)

* Le mot italien *trillo* a été traduit par celui de *tril* ou de *trille*, & est fort d'usage aujourd'hui parmi les musiciens & les amateurs. Le peuple se sert cependant encore de celui de *cadence* pour exprimer la même idée. (*M. Framery.*)

On trouve encore quelquefois une troisième sorte de *cadence*, qu'on appelle *cadence doublée*. Apparemment qu'on nomme cet agrément *cadence doublée*, parce qu'il se fait sur deux notes successivement. (*M. de Castilhon.*)

CADENCE, (la) est une qualité de la bonne musique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un sentiment vif de la mesure, en sorte qu'ils la marquent & la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent & comme par instinct. Cette qualité est sur-tout requise dans les airs à danser. *Ce menuet marque bien la* cadence, *cette chaconne manque* de cadence. La *cadence*, en ce sens, étant une qualité, porte ordinairement l'article défini *la*, au lieu que la *cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'article numérique. *Une* cadence *parfaite*. *Trois* cadences *évitées*, &c.

Cadence signifie encore la conformité des pas du danseur avec la mesure marquée par l'instrument. *Il sort de* cadence ; *il est bien en* cadence. Mais il faut observer que la *cadence* ne se marque pas toujours comme se bat la mesure. Ainsi, le maître de musique marque le mouvement du menuet en frappant au commencement de chaque mesure ; au lieu que le maître à danser ne bat que de deux en deux mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du menuet. (*J. J. Rousseau*)

CADENCÉ. *adj.* Une musique bien *cadencée* est celle où la cadence est sensible, où le rhythme & l'harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement. Car le choix des accords n'est pas indifférent pour marquer les tems de la mesure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même harmonie sur le frappé & sur le levé. De même il ne suffit pas de partager les mesures en valeurs égales, pour en faire sentir les retours égaux ; mais le rhythme ne dépend pas moins de l'accent qu'on donne à la mélodie que des valeurs qu'on donne aux notes ; car on peut avoir des tems très-égaux en valeurs, & toutefois très-mal *cadencés* ; ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente. (*J. J. Rousseau.*)

* C'est précisément ce défaut de *cadence*, c'est-à-dire, de régularité, de symmétrie dans les phrases musicales, qui fait qu'un morceau manque de chant. Chaque phrase peut être agréable & gracieuse, ou énergique ; si elles manquent d'un certain ensemble, si elles ne se correspondent pas entre elles ; si l'une n'appelle pas l'autre d'une manière sensible ; si enfin elles ne concourent pas toutes à exprimer le même fond d'idées, dont elles ne doivent être que le développement, ce ne sera plus du chant. Une suite de phrases chantantes sans cette symmétrie, est au chant proprement dit, ce qu'est une suite de phrases poëtiques en prose, comparée à des vers. On y voit l'intention de la poésie, mais ce n'est pas de la poésie. C'est faute de connoître cet ensemble régulier, que quelques personnes accordent à de certains compositeurs le talent du chant, que d'autres leur refusent. Les uns considerent les phrases isolées ; les autres ont égard aux rapports qu'elles doivent avoir entre elles.

Cette comparaison que nous venons de faire avec la prose, de la musique qui n'est point cadencée, nous paroît très-propre à éclaircir l'idée qu'on doit se faire du chant, & à terminer nos querelles musicales.

De la prose écrite avec énergie, avec grace, peut être fort expressive & plaire beaucoup, mais enfin ce n'est pas de la poésie. Avec les mêmes qualités, les vers en exigent beaucoup d'autres ; & si la force de l'expression est égale ou à peu près, la préférence doit être donnée au poëte sur le simple prosateur. Mais une nation naturellement peu sensible à la poésie est fort disposée à préférer la prose qui est plus à sa portée, parce qu'elle compte pour peu de chose le mérite du poëte qui a vaincu des difficultés qu'elle n'apperçoit pas.

Donnons

Donnons maintenant le nom de poésie au chant proprement dit, & celui de prose au chant irrégulièrement cadencé, & laissons au lecteur à en tirer les conséquences.

Ce seroit, au reste, une erreur importante que de croire que la régularité, que la symmétrie s'opposent au développement, à l'expression des passions. Leur plus grand désordre même en est susceptible. La fureur, le délire, qu'y a-t-il de plus contraire en apparence à la symmétrie, à toute espèce d'arrangement régulier? Lisez cependant les fureurs d'Oreste dans Racine ou dans Voltaire; elles sont en vers. Quel est l'homme qui oseroit préférer qu'elles fussent écrites en prose? Il en est de même en musique. Des phrases coupées, incohérentes, irrégulières, quelque force qu'on leur trouve d'ailleurs, ne sont point du véritable chant; ce ne sera jamais que de la prose musicale.

Si le chant, proprement dit, doit être composé de phrases symmétriques & qui se correspondent entre elles, il est évident que la poésie sur laquelle ce chant est établi doit être également *cadencée*, sans quoi le rhythme du chant ou disparoîtroit, ou seroit à la gêne. Cependant plusieurs personnes, & particuliérement un homme de beaucoup d'esprit, & dont l'autorité est d'un grand poids, ont voulu établir l'opinion contraire. Il prétend que la musique s'accommode mieux d'une poésie irrégulière; il dit que la diversité des rhythmes inspire plus d'idées au compositeur. Il va même jusqu'à soutenir que la prose convient tout aussi bien au chant que la poésie; à l'appui de son systême il cite des chants agréables faits sur des vers irréguliers. (Voyez *la Musique considérée en elle-même*, par M. de Chabanon, *pag.* 252.)

Cette difficulté devient très-aisée à résoudre en considérant que celui qui met en musique des vers irréguliers n'écrit que de la prose, & que le compositeur devient poëte lorsqu'il adapte ses chants à des vers *cadencés*. Il est incontestable que la prose est plus facile à écrire que la poésie: que le poëte est bien moins libre dans ses idées que le prosateur. On convient encore que des phrases de prose peuvent être agréables, mais elles manqueront toujours d'un certain charme qu'on ne peut rencontrer que dans des vers. Les compositeurs italiens, qu'on n'accusera pas sans doute de manquer de chant, ne s'attachent pas à en mettre dans leur musique d'église, lorsqu'ils écrivent sur des pseaumes. Ils ne recherchent alors qu'une harmonie savante. Mais ils rappellent toutes leurs idées de chant & d'expression, toutes leurs formes périodiques & régulières, lorsqu'ils mettent en musique des hymnes en vers mesurés & rimés, comme le *Stabat* & le *Dies iræ*. (*M. Framery.*)

CADENZA. *s. f.* Mot italien, par lequel on indique un point d'orgue non écrit, & que l'auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la partie principale, à fin qu'il y fasse, relativement au caractère de l'air, les passages les plus convenables à sa voix, à son instrument ou à son goût.

Ce point d'orgue s'appelle *cadenza*, parce qu'il se fait ordinairement sur la première note d'une cadence finale, & il s'appelle aussi *arbitrio*, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'exécutant de se livrer à ses idées, & de suivre son propre goût. La musique françoise, sur-tout la vocale, qui est extrêmement servile, ne laisse au chanteur aucune pareille liberté, dont même il seroit fort embarrassé de f ire usage. (*J. J. Rousseau.*)

* La musique françoise n'a plus du tout aujourd'hui le caractère de celle dont parle Rousseau; cependant on n'a point adopté généralement l'usage des points d'orgue ou de la *cadenza* dans la musique vocale, si ce n'est dans quelques airs de bravoure qui ne sont, à proprement parler, que des sonates de voix. Cet usage est ridicule au théâtre, où la musique doit songer sans cesse à exprimer les paroles; mais il peut être admis dans les concerts. Pour la musique instrumentale, les points d'orgue y sont très-communs en France comme ailleurs. Ils l'étoient même du tems où Rousseau écrivoit son dictionnaire, & il auroit dû le dire. Habitué à dénigrer la musique françoise il ne vouloit pas s'appercevoir des progrès qu'elle faisoit: ceux de la musique instrumentale étoient déjà très-grands. Or, comme cette musique, particuliérement dans les sonates, les concertos, n'a d'autre but que de faire briller le talent de l'exécutant, elle s'accommode très-bien de la *cadenza* dans la quelle l'instrumentiste peut se livrer à toute son imagination. Il ne faut pas cependant qu'il en abuse. Tout point d'orgue est fait sur une note de basse qui a été entendue. Et quoi que l'accompagnateur ne prolonge pas le son de cette note, son impression n'en est pas moins restée dans l'ame des auditeurs. Il faut donc prendre garde d'offenser l'harmonie par des modulations trop détournées, & qui avec cette note de basse, toujours supposée, produiroient de faux accords. Une oreille délicate suffit pour éviter cette faute, mais il en est une autre dont on ne se garantit qu'avec beaucoup de goût; c'est de donner au point d'orgue un rythme & un caractère très-différent de celui du morceau. La *cadenza* doit être, pour ainsi dire, le résumé de la piece qu'on a jouée. Les idées trop étrangères en doivent être bannies. Cette faute est bien plus commune que la première, parce qu'il est plus ordinaire d'avoir une oreille sensible qu'un goût sûr. (*M. Framery.*)

CALABIS. Meursius, dans son traité intitulé: *Orchestra*, dit que c'étoit une chanson & une danse des Laconiens, dont ils se servoient dans le temple de Diane Dearhéatide: ne seroit-ce point la danse inconnue des anciens, dont il ne nous reste que le nom *Calabrisme*? (*M. de Castilhon.*)

CALIQUE. Athénée rapporte que de son tems il existoit encore des vers de Stésichore, dans lesquels il étoit parlé d'une chanson nommée *Calique*. (*M. de Castilhon.*)

CALLINIQUE, nom d'un air de danse des anciens, qui s'exécutoit sur des flûtes, au rapport d'Athénée. (*M. de Castilhon.*)

CALYCE. Chanson pour les femmes. Il faut qu'elle soit très-ancienne, puisqu'Athénée dit que les femmes la chantoient autrefois. (*M. de Castilhon.*)

CAMERGO. Espèce d'air de danse dont la mesure est à deux tems, & le mouvement *allegro assai* ou *poco presto*. (*M. de Castilhon.*)

CANARDER. *v. n.* C'est, en jouant du haut-bois, tirer un son nasillard & rauque, approchant du cri du canard : c'est ce qui arrive aux commençans, & sur-tout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche des levres. Il est aussi très-ordinaire à ceux qui chantent la haute contre de *canarder*; parce que la haute-contre est une voix factice & forcée, qui se sent toujours de la contrainte avec laquelle elle sort. (*J. J. Rousseau.*)

* Ce n'est pas précisément cette contrainte qui rend les haute-contres mâles sujettes à *canarder*, mais le son nasard que prend leur voix. Les compositeurs italiens n'emploient presque pas la véritable haute-contre : ils font exécuter cette partie par des bas-dessus, hommes ou femmes, & leur donnent en conséquence des tons trop aigus pour la voix des hommes réels. Les compositeurs françois, d'après cet exemple, ont écrit pour la haute-contre, à peu près dans le même diapason, sans considérer qu'ils ne pouvoient pas employer les mêmes moyens d'exécution. Or, les hommes qui ont voulu rendre ces tons aigus, faits seulement pour des castrats ou des femmes, n'ont pu y parvenir qu'en serrant extrêmement la gorge; & le son, qui a perdu ainsi de son intensité, tâche souvent d'en retrouver une partie en passant par le nez. (*Voyez haute-contre.*) (*M. Framery.*)

CANEVAS. *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle à l'opéra de Paris des paroles que les musiciens ajustent aux notes d'un air à parodier. Sur ces paroles, qui ne signifient rien, le poëte en ajuste d'autres qui ne signifient pas grand'chose, où l'on ne trouve, pour l'ordinaire, pas plus d'esprit que de sens; où la prosodie françoise est ridiculement estropiée, & qu'on appelle encore, avec grande raison, des *canevas*. (*J. J. Rousseau.*)

CANEVAS. On donne ce nom à des mots sans aucune suite, que les Musiciens mettent sous un air, qu'ils veulent faire chanter après qu'il aura été exécuté par l'orchestre & la danse. Ces mots servent de modèle au poëte pour en arranger d'autres de la même mesure, & qui forment un sens : la chanson faite de cette manière, s'appelle aussi *canevas* ou *parodie*. (*Voyez parodie.*)

Il y a de fort jolis *canevas* dans l'opéra de Tancrede : *aimable vainqueur*, &c. *d'Hésione*, est un *canevas ancien. Ma bergere fuyoit l'amour*, &c. des *fêtes de l'hymen*, en est un moderne; presque toutes les chaconnes de Lully, ainsi que ses passacailles ont été parodiées par Quinault; c'est dans ces *canevas* que l'on trouve des vers de neuf syllabes, dont le repos est à la troisième; ce poëte admirable ne s'en est servi que dans ces occasions.

Les bons poëtes lyriques ne s'écartent jamais de la regle, qui veut que les rimes soient toutes croisées, hors dans les *canevas* seulement. Il y en a tel qui forcément doit être en rimes masculines, tel autre en demande quatre féminines de suite. Il y en a enfin, mais en petit nombre, dont toutes les rimes sont de cette derniere espece.

La correction dans l'arrangement des vers est une grande partie du poëte lyrique; les vers de douze syllabes, ceux de dix, de sept, & de six, adroitement mêlés, sont les seuls dont il se sert; encore observe-t-il de n'user que très-sobrement de ceux de sept. Il faut même alors que dans le même morceau où ils sont employés, il y en ait au moins deux de cette mesure. Les vers de cinq, de quatre, de trois syllabes sont réservés au *canevas*; la phrase de musique qu'il faut rendre donne la loi; une note quelquefois exige un sens fini, & un vers, par conséquent, d'une seule syllabe.

Les *canevas* les mieux faits sont ceux dont les repos & le sens des vers répondent aux différens repos & aux temps des phrases de la musique. Alors le redoublement des rimes est un nouvel agrément. Il n'est point d'ouvrage plus difficile, qui exige une oreille plus délicate, & où la prosodie françoise doive être plus observée. Le poëte qui est en même temps musicien, a dans ces sortes de découpures un grand avantage sur celui qui n'est que poëte. (*Cahuzac.*)

* Ni le mot ni la chose ne sont plus d'usage. Lorsque les ballets étoient la partie principale d'un opéra, le musicien pouvoit en faire parodier les plus jolis airs, pour les fixer davantage dans l'esprit des auditeurs à l'aide des paroles; ces paroles ne pouvoient être assujetties au rhythme de l'air par le poëte, si celui-ci n'étoit pas musicien. Alors le compositeur parodioit lui-même son morceau, en y ajustant des mots sans aucune idée; le poëte ensuite réduisoit ce *canevas* en vers, & s'y conformoit comme il pouvoit, ainsi qu'on fait une chanson d'après d'autres paroles. Delà tant de couplets barbares & insignifians, dont Quinault lui-même a donné de dangereux exemples; mais

quelquefois aussi il a su vaincre bien heureusement cette difficulté. Voici le modéle de la parodie d'un air de Lulli dans l'opéra d'*Alceste*; elle est citée par M. Marmontel comme un chef-d'œuvre.

Tout mortel doit ici paroître; (*dans les enfers.*)
On ne doit naître
Que pour mourir.
De cent maux le trépas délivre:
Qui cherche à vivre
Cherche à souffrir.
Venez tous sur nos sombres bords.
Le repos qu'on desire
Ne tient son empire
Que dans le séjour des morts.
Chacun vient ici bas prendre place,
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.
C'est pour tous une loi nécessaire,
L'effort qu'on peut faire
N'est qu'un vain effort.
Est-on sage
De fuir ce passage?
C'est un orage
Qui mène au port.
Chacun vient ici bas prendre place;
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.
Tous les charmes,
Plaintes, cris, larmes,
Tout est sans armes
Contre la mort.
Chacun vient ici bas prendre place;
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.

« Je ne crois pas, dit M. Marmontel, que le » mérite de la difficulté vaincue ait jamais été » porté plus loin, ni que, dans la contrainte de » la mesure & de la rime, il soit possible de » conserver au langage plus d'aisance, de force » & de précision. »

La difficulté de parodier mérite certainement l'indulgence; mais un éloge aussi fort, de la part de M. Marmontel, appelle la critique. On ne peut s'empêcher de remarquer que ce vers, *l'effort qu'on peut faire*, est vague, & manque de cette précision que le panégyriste attribue au morceau. L'Auteur a voulu dire probablemnt *l'effort qu'on peut faire pour en sortir*; mais il ne le dit pas. Deux vers plus loin, qu'est-ce qu'un *passage* qui est un *orage*? *tous les charmes*, *plaintes*, *cris*, *larmes*, n'est pas correct; il faudroit les plaintes, les cris, &c. ou en supprimant par-tout l'article, *tous charmes*, *plaintes*, *cris*, *larmes*, ce qui seroit ridicule. Le vers *plaintes*, *cris*, *larmes*, n'est déjà pas fort doux.

Ces remarques légères n'empêchent pas que les idées de ce morceau ne soient très-philosophiques, & en général très-bien exprimées. Les successeurs de Quinault ont rarement été aussi heureux. Cahusac, dont nous venons de citer l'article, a fait avec Rameau beaucoup de ces parodies sur *canevas*, & l'on voit, par son article même, ce qu'il étoit capable de faire.

Il remarque que c'est dans les *canevas* seulement que Quinault a employé les vers de neuf syllabes, césurés à la troisieme. Cela est vrai; mais son exemple suffit pour introduire cette espèce de mesure dans les morceaux destinés au chant. Elle fait très-bien en musique, en mettant un repos à la troisieme & un à la sixieme syllabe. Elle est très-commune dans la poésie lyrique italienne.

Se mai sen — ti spirar — ti sul volto
Lieve fia — to che len — to s'aggiri.

Voyez Césure.

« Les vers de douze syllabes, dit Cahusac, » ceux de dix, de sept & de six, *adroitement* » *mêlés*, sont les seuls dont le poëte lyrique se » sert; encore observe-t-il de n'user que très- » sobrement de ceux de sept. Il faut même alors » que dans le même morceau où ils sont em- » ployés il y en ait au moins deux de cette » mesure. »

Cela est vrai pour le récitatif, mais il en est tout au contraire pour les airs, dans lesquels les vers doivent être égaux, au moins pour chaque période, loin d'être *adroitement mêlés*, & où les vers de sept syllabes sont ceux qui figurent avec le plus d'avantage.

Le poëte qui est en même temps musicien, dit encore Cahusac, « a dans ces sortes de dé- » coupures un grand avantage sur celui qui n'est » que poëte. »

Un poëte musicien se gardera bien de parodier sur *canevas*, il parodiera sur la musique même. Il est impossible de bien saisir le caractère d'un air en le parodiant d'après des paroles. Un morceau de chant simple peut être parodié heureusement par celui qui en fait très-bien l'air, qui a l'oreille harmonique, & le sentiment de la musique; mais si le morceau a des accompagnemens qui signifient quelque chose, on ne pourra en faire une parodie passable sans être très-bon musicien. (*M. Framery.*)

CANON. *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, une regle ou méthode pour déterminer les rapports des intervalles. L'on donnoit aussi le nom de *canon* à l'instrument par lequel on trouvoit ces rapports, & Ptolomée a donné le même nom au livre que nous avons de lui sur les rapports de tous les intervalles harmoniques. En général on appelloit *sectio canonis*, la division du monocorde par tous ces

intervalles, & *canon universalis*, le monocorde ainsi divisé, ou la table qui le représentoit. (Voyez *Monocorde.*) (*J. J. Rousseau.*)

Canon, en musique moderne, est une sorte de fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les parties, partant l'une après l'autre, répètent sans cesse le même chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des fugues perpétuelles, qu'il appelle *fughe in consequenza*, certains avertissemens qui marquoient comment il falloit chanter ces sortes de fugues, & ces avertissemens étant proprement les règles de ces fugues, s'intituloient *canoni*, règles, *canons*. Delà prenant le titre pour la chose, on a, par métonymie, nommé *canon* cette espèce de fugue.

Les *canons* les plus aisés à faire & les plus communs, se prennent à l'unisson ou à l'octave; c'est-à-dire, que chaque partie répète sur le même ton le chant de celle qui la précède. Pour composer cette espèce de *canon*, il ne faut qu'imaginer un chant à son gré; y ajouter, en partition, autant de parties qu'on veut, à voix égales; puis, de toutes ces parties chantées successivement, former un seul air; tâchant que cette succession produise un tout agréable, soit dans l'harmonie, soit dans le chant.

Pour exécuter un tel *canon*, celui qui doit chanter le premier, part seul, chantant de suite l'air entier, & le recommençant aussi-tôt sans interrompre la mesure. Dès que celui-ci a fini le premier couplet, qui doit servir de sujet perpétuel, & sur lequel le *canon* entier a été composé, le second entre, & commence ce même premier couplet, tandis que le premier entré, poursuit le second: les autres partent de même successivement, dès que celui qui les précède est à la fin du même premier couplet: en recommençant ainsi sans cesse, on ne trouve jamais de fin générale, & l'on poursuit le *canon* aussi long-tems qu'on veut.

L'on peut encore prendre une fugue perpétuelle à la quinte, ou à la quarte; c'est-à-dire, que chaque partie répétera le chant de la précédente, une quinte ou une quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *canon* soit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme disent les Italiens, & que l'on ajoute des bémols ou des dièses aux notes dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la quinte ou à la quarte, le chant de la partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune modulation; mais seulement à l'identité du chant, ce qui rend la composition du *canon* plus difficile; car à chaque fois qu'une partie reprend la fugue, elle entre dans un nouveau ton; elle en change presque à chaque note, & qui pis est, nulle partie ne se trouve à la fois dans le même ton qu'une autre, ce qui fait que ces sortes de *canons*, d'ailleurs peu faciles à suivre, ne font jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en soit l'harmonie, & quelque bien chantés qu'ils soient.

Il y a une troisième sorte de *canons* très-rares; tant à cause de l'excessive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'est ce qu'on pourroit appeller *double canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met, dans le chant des parties, que par celle qui se trouve entre les parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette espèce de *canons*, que, soit qu'on chante les parties dans l'ordre naturel, soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en sorte que l'on commence par la fin & que la basse devienne le dessus, on a toujours une bonne harmonie & un *canon* régulier. (Voyez *Pl. de mus. fig.* 49.) deux exemples de cette espèce de *canons* tirés de Bontempi, lequel donne aussi des règles pour les composer. Mais on trouvera le vrai principe de ces règles au mot *système*, dans l'exposition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *canon* dont l'harmonie soit un peu variée, il faut que les parties ne se suivent pas trop promptement, que l'une n'entre que longtems après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la pause ou demi-pause, on n'a pas le tems d'y faire passer plusieurs accords, & le *canon* ne peut manquer d'être monotone; mais c'est un moyen de faire, sans beaucoup de peine, des *canons* à tant de parties qu'on veut: car un *canon* de quatre mesures seulement, sera déjà à huit parties si elles se suivent à la demi-pause, & à chaque mesure qu'on ajoutera, l'on gagnera encore deux parties.

L'empereur Charles VI, qui étoit grand musicien & composoit très-bien, se plaisoit beaucoup à faire & chanter des *canons*. L'Italie est encore pleine de fort beaux *canons* qui ont été faits pour ce prince, par les meilleurs maîtres de ce pays-là. (*J. J. Rousseau.*)

La troisième espèce de *canons*, dont Rousseau vient de parler, s'appelle aussi *canon per arsin & thesin*, parce que toutes les notes qui sont dans le tems fort en chantant d'une façon, tombent dans le tems foible en chantant de l'autre.

Souvent, lorsqu'un *canon* est à l'unisson ou à l'octave, & que par conséquent chaque partie chante exactement les mêmes notes, quoique dans un diapazon différent dans le second cas, on n'écrit le *canon* qu'une seule fois, & on marque par ce signe ⸭ quand les autres parties doivent commencer; alors les Italiens appellent le *canon canone chiuso*, ou *incorpo*; & si un *canon* est écrit tel qu'il doit être exécuté, & avec toutes ses parties, ils l'appellent *canone aperto*, *risoluto*, ou *inpartito*.

Il y a encore le *canon énigmatique*; c'est-à-dire, que le compositeur n'écrit qu'une partie de son *canon*, & indique par quelques signes qu'il doit y avoir d'autres parties; mais sans indiquer à quel intervalle elles doivent prendre le chant, ni dans

quel ordre elles doivent se suivre, en sorte que c'est aux exécuteurs à le chercher.

Une autre sorte de *canons* est celui dans lequel une partie prend toujours le chant, en le recommençant un ton plus haut qu'elle ne l'avoit pris d'abord ; ce qui peut continuer autant que les parties peuvent s'étendre : on appelle aussi ce dernier *climax*.

Enfin, il y a le *canon par augmentation*, lorsque dans un *canon* à deux parties la basse fait toutes les notes deux fois plus longues que le dessus ; (voyez *figure* 50, *planche de musique*,) & si le *canon* est à trois parties, en sorte que la haute-contre double, & la basse quadruple la valeur des notes du dessus, c'est un *canon* par augmentation double.
(*M. de Castilhon.*)

Canon. Ce genre de composition est formé d'un sujet qu'on appelle *dessein*, & d'une ou plusieurs autres parties, qui devant suivre ce dessein par des intervalles de tons & semi-tons absolument semblables, se nomment *conséquentes*. Il est évident que les conséquentes ne peuvent être qu'à l'unisson, à la quinte ou à la quarte du dessein, car si elles étoient à la tierce, à la quinte, elles jetteroient dans des modulations trop détournées.

Il y deux sortes de *canons*, ceux qu'on nomme libres, & ceux qui sont avec obligation. Les *canons libres* se subdivisent encore en deux especes : la premiere est celle où le dessein & les conséquentes, après avoir fini leur chant, reviennent au commencement. Ce sont ceux dont Rousseau a donné les regles ; ils ne se peuvent faire qu'à l'unisson, & à autant de parties qu'on veut. On les nomme *canons perpétuels* ou *infinis*. La seconde espèce comprend ceux où les parties, après avoir achevé le chant, s'arrêtent ; on en peut faire à l'unisson, à la quarte, à la quinte & à l'octave. Voici comment on les compose.

On écrit d'abord un motif à volonté, pour servir de dessein ; on le transcrit dans une autre partie, à l'unisson, à la quarte, à la quinte ou à l'octave. Pendant que la conséquente répete ce motif, le dessein en propose un autre qui sera de même répété par la conséquente ; ce qu'on peut prolonger autant que l'on veut. A la fin, cependant, il faut que le dessein ait quelques notes de plus pour que les parties terminent ensemble le morceau.

Voyez *planches de musique*, *fig.* 51, l'exemple d'un *canon* à trois voix à l'unisson ; un autre célèbre *del padre Martini*, & celui d'un *canon* à la quinte par Rameau.

Il y a un autre genre de *canons* qu'on appelle *renversés*, ou en *écrevisse*, ou *doubles*, dont le méchanisme consiste en ce que la dernière note s'accorde avec la première ; l'avant-dernière avec la seconde, & ainsi de suite, de manière que l'une va à reculons, tandis que l'autre procède directement. (*V. pl. de mus. fig.* 52.)

On en fait aussi de renversés à double sujet à quatre parties ; d'autres par mouvemens contraires ou par mouvemens directs, opposés à des mouvemens contraires ; d'autres sur des sujets de plain-chant, &c. &c. (*V. pl. de mus. fig.* 53.)

Au surplus, ces malheureuses productions du plus mauvais goût, ces tours de force qui n'ont de mérite qu'une difficulté vaincue aux yeux pour le tourment de l'oreille, ne prouvent d'autre mérite que celui de la patience. Il faut, à la vérité, pour y réussir, une grande connoissance de tous les moyens permis en harmonie, mais quand on a cette connoissance, on doit en faire un usage plus heureux. Tout au plus de jeunes gens peuvent-ils se permettre par plaisanterie quelqu'exercice de ce genre, comme on fait en poésie des acrostiches & des bouts rimés.

J'en excepte les *canons* simples, appellés perpétuels : bien faits & exécutés par des voix bien justes, ils font quelquefois en société un effet fort agréable. (*M. Framery.*)

Canon. La fugue liée ou perpétuelle, dit le P. Martini, fut appellée *Canon*, parce que ce mot en grec signifie règle, & que dans cette sorte de fugue, la *proposition* sert de règle à la réponse, qui est obligée de suivre exactement ses traces depuis le commencement jusqu'à la fin. L'explication que Rousseau donne du mot *canon* est un peu différente ; mais cela est de peu d'importance.

On a vu dans les articles précédens les règles du *canon*, les conseils sur la manière de le composer, de l'employer, & sur la nécessité de n'en pas confondre les différentes espèces. Les observations suivantes n'ont pour but que d'en faciliter la lecture, & d'aider les personnes curieuses de ce genre de composition à déchiffrer les anciens *canons*, dans l'exécution desquels on se trouve souvent arrêté, si l'on ne s'est mis au fait de tous les signes qui y sont en usage.

Il y a deux manières de noter un *canon*. La première consiste à l'écrire sur une seule portée ; alors les différentes parties entrent successivement à certains signes, placés de façon que la première partie arrivant au premier signe, la seconde commence le chant du canon ; lorsque la première arrive au second signe, la troisième partie commence, &c. cela s'appelle un canon fermé, *canone chiuso*. (*V. pl. de mus. fig.* 42.)

La seconde manière est de noter en partition toutes les parties du canon, qui se nomme alors canon ouvert, *canone aperto*, & dont l'exécution n'a aucune difficulté.

Dans les *canons fermés* on place au-dessus de la ligne où est notée la partie qui *propose*, les

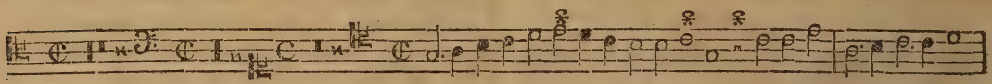
ſignes qui indiquent aux autres parties quand elles doivent répondre.

Il y en a trois principaux, qui ſont le guide ou la priſe, *la preſa* 𝄋; la couronne 𝄐, & la ritournelle ou repriſe :||:

Le guide indique aux parties répondantes quand elles doivent commencer les réponſes. La couronne ſert à marquer la note où doivent s'arrêter les parties qui répondent. La repriſe ou ritournelle ſignifie que le chant étant fini, il doit être recommencé tant par la partie qui a propoſé le canon, que par les parties répondantes.

On place d'ordinaire au commencement de la portée les différentes clefs qui indiquent le genre des voix chargées de répondre. On joint à ces clefs des barres qui marquent les pauſes que chaque partie doit obſerver, ou les tems qu'elle doit compter avant de partir : on y joint auſſi le petit ſigne ꭒ qui, ſelon la ligne où il eſt poſé, déſigne par quelle note doivent commencer les réponſes. Ceci s'entendra mieux par un exemple.

Canon fermé, *à la quarte & à quatre parties.*



On ſait que dans l'ancienne muſique une barre qui s'étend ſeulement d'une ligne à l'autre, & ne remplit qu'un intervalle, vaut une brève, c'eſt-à-dire deux rondes ou ſemi-brèves. Lorſqu'elle occupe deux intervalles, & qu'elle eſt prolongée de la ſeconde ligne à la quatrième, elle vaut deux brèves ou quatre rondes.

Ainſi la clef du *Contralto*, qui eſt ici la première, ayant une grande barre & une petite, la partie qui chante ſur cette clef, doit attendre que celle qui commence, c'eſt-à-dire le *tenore*, ait fait la valeur de trois brèves ou de ſix rondes : elle n'entrera donc qu'au troiſième ſigne 𝄋, placé au-deſſus de la portée. De plus, le ſigne ꭒ, mis après les deux barres, ſur la ligne de la clef, indique la note *ut* : cette partie commencera donc en *ut*, ou à la quarte du *tenore*, dont le chant débute en *ſol*; ce qui conſtitue le *canon* à la quarte.

La clef de *fa* ou de baſſe, qui vient enſuite, n'eſt ſuivie que d'une grande barre de deux brèves ou quatre rondes : ainſi la partie de baſſe entrera au ſecond ſigne 𝄋. Le petit ſigne ꭒ étant ſur l'intervalle qui, avec cette clef, porte le nom d'*ut*, cette partie commencera en *ut*, comme le *contralto*.

Enfin, la clef de *ſoprano* ou deſſus, qui eſt la troiſième, n'eſt ſuivie que d'une petite barre, rempliſſant un ſeul intervalle, & valant une ſeule brève ou deux rondes. Elle commencera donc au premier ſigne 𝄋; & le ſigne ꭒ étant ſur la note *ſol*, cette partie débutera en *ſol*, à l'uniſſon du *tenore*.

Les parties ſont donc indiquées en ordre inverſe ou rétrograde. Le *tenore* commence : le deſſus entre à l'uniſſon, ou plutôt à l'octave, après la valeur de deux rondes : la baſſe à la quinte au-deſſous, après quatre rondes; & le *contralto* à l'octave de la baſſe, & à la quarte du *tenore*, après la valeur de ſix rondes.

On trouvera ce *canon*, d'abord *fermé*, & enſuite *ouvert*, ou noté en partition, (*pl. de muſique, figure* 54,) l'étude qu'on en aura faite, & l'habitude de le chanter, donneront la clef de tous ceux du même genre.

On écrit auſſi ordinairement au commencement du *canon*, le degré où les parties doivent ſe répondre; *à l'uniſſon*, *à l'octave*, *à la quinte*, &c. Mais dans les anciens & volumineux recueils de *canons* compoſés en Italie, en France, en Angleterre, en Eſpagne, &c. on trouve ces indications, tantôt en mots italiens, tantôt en mots latins, tantôt même en mots grecs. Pour exécuter ces canons ſans embarras, il eſt néceſſaire de connoître ces expreſſions différentes.

Les italiennes répondent exactement aux françoiſes, à l'uniſſon, à la ſeconde mineure, *all'uniſſono*, *alla ſeconda minore*, &c. Les latines répondent auſſi aux italiennes, excepté la ſeconde & la troiſième, dont l'une, qui eſt la *ſeconde mineure*, s'appelle en latin *ſemiditonum*; l'autre qui eſt la ſeconde majeure, ſe rend par *ad tonum* ou *ad ſecundam*. Le reſte eſt abſolument relatif aux mots françois & italiens. A la quarte, *ad quartam*, à la quinte, *ad quintam*, &c. Il n'en eſt pas de même des mots tirés du grec. Les voici avec leur ſignification. (Les trois qui ſont entre deux parenthèſes ſont comme dans le latin.)

A l'uniſſon	*Symphonizabis* ou *homophonus.*
A la ſeconde mineure	*Ad hemitonium.*
A la ſeconde majeure	(*Ad tonum.*)
A la tierce mineure	*Ad* (*ſemiditonum*) ou *trihemitonium.*
A la tierce majeure	(*Ad ditonum.*)
A la quarte	*Ad diateſſaron.*
A la quinte	*Ad diapente.*

A la sixte mineure . .	*Ad hexacordum min.* ou *ad diapente cum hemitonio.*
A la sixte majeure . .	*Ad hexacordum maj.* ou *ad diapente cum tono.*
A la 7^e^ mineure . . .	*Ad heptacordum min.* ou *ad diapente cum trihemitonio.*
A la 7^e^ majeure . . .	*Ad heptacordum maj.* ou *ad diapente cum ditono.*
A l'octave	*Ad diapason.*
A la 9^e^ mineure ou majeure.	*Ad diapason cum tono* ou *cum hemitonio.*
A la 10^e^ mineure ou majeure.	*Ad diapason cum ditono* ou *cum trihemitonio.*
A la 11^e^	*Ad diapason-diatessaron.*
A la 12^e^	*Ad diapason-diapente.*
A la 15^e^ ou double octave.	*Ad dis-diapason.*

Quelquefois on trouve avec ces mots les deux particules *sub* & *supra*, comme *ad sub-diapason*, *ad sub-diapente*, &c. Cette particule *sub* indique que les parties répondantes doivent entrer à l'octave au-dessous, à la quinte au-dessous, &c.

On trouve plus rarement la particule *supra*, qui signifie que les réponses doivent être à l'octave ou à la quinte au-dessus; mais toutes les fois qu'un des mots ci-dessus est employé seul & sans aucune particule ajoutée, comme *ad diapason*, *ad diapente*, &c. on doit entendre que les réponses sont à l'octave, à la quinte au-dessus, &c.

Au lieu de *sub* & de *supra*, quelques anciens auteurs se sont encore servis de deux particules grecques, *hypo* & *hyper*. Par exemple *hypo-diapason* veut dire à l'octave au-dessous, & *hyper-diapente* à la quinte au-dessus.

Outre toutes ces expressions qui servent à marquer les cordes ou notes sur lesquelles les différentes parties du *canon* doivent répondre, il y en a d'autres qui indiquent à quelle distance ou après quel espace de tems elles doivent commencer leurs réponses. Ce sont par exemple, *fuga*, ou *canon post unum tempus*, *post duo tempora*, &c. ce qui veut dire que les parties doivent répondre après la pause d'un ou de deux tems, &c.

Il faut se rappeller ici que la *brève* étoit la figure qui représentoit un tems. On la regardoit comme la mere d'où naissoient les autres figures; celles d'une plus grande valeur, en y joignant un pied ou jambage à droite, en dessus ou en dessous, & celles d'une moindre valeur, en changeant la figure quarrée, qui est celle de la *brève*, en circulaire, & en y ajoutant, pour marques distinctives, le jambage, la blancheur, la couleur noire, ou les crochets.

Voyez *brève & caractères de musique.*

Pour indiquer la distance du tems, on se servoit aussi quelquefois de la figure même de ces différentes notes. Ainsi l'on trouve *canon ad diapason post* ▭|, c'est-à-dire, à l'octave, après la valeur d'une longue : *canon ad diapente post* □, c'est-à-dire, à la quinte, après la valeur d'une *brève*; ou *canon ad diatessaron post* ◇, c'est-à-dire, à la quarte, après la valeur d'une *semi-brève*, que nous nommons aujourd'hui *ronde*.

Mais ce ne sont pas là toutes les difficultés qu'on trouve dans la lecture des anciens *canons*. Ces premiers maîtres sembloient vouloir se venger de la peine qu'ils avoient à composer ces morceaux savans de musique, en les rendant presque aussi difficiles à comprendre & à déchiffrer qu'ils l'étoient à faire.

Ils avoient imaginé pour cela des *mots* énigmatiques qui en donnoient la clef, & sans lesquels il étoit impossible de deviner ce que leurs *canons* vouloient dire. Ces *mots* ou phrases latines étoient ordinairement des espèces de proverbes. Ils indiquoient la note sur laquelle devoient entrer les réponses, les pauses que l'on devoit passer dans le cours du *canon*, celles qu'il falloit observer, les valeurs des notes que l'on devoit quelquefois ou diminuer ou redoubler, &c. Ensorte que si l'on n'entendoit pas cette clef qui étoit au commencement, le *canon* devenoit d'une obscurité invincible, & d'une exécution impraticable.

Les auteurs qui écrivoient des traités sur la manière de composer les fugues & les canons, recommandoient, il est vrai, de rendre ces mots énigmatiques le plus clairs & le plus intelligibles que faire se pourroit; car, disoient-ils, les chanteurs ne sont ni magiciens, ni devins, ni prophêtes, pour deviner la pensée des autres quand elle n'est exprimée que d'une manière capricieuse & extravagante.

On n'en trouve pas moins dans les recueils de *Josquin Delprato*, de *Jean Mouton*, de *Henri Isaac*, Ainsi que dans les traités de *Pierre Aaron*, de *Glareanus*, de *Pedro Cerone*, de *Bontempi*, &c. des *canons fermés* qui, ne pouvant être *ouverts* que par cette sorte de clefs, deviennent par leur obscurité presqu'impossibles à déchiffrer.

Le savant Père Martini s'étoit donné la peine de rassembler presque tous ces mots énigmatiques & d'en donner l'explication; je crois rendre un service aux amateurs de l'ancienne musique, & à ceux qui veulent connoître le génie des premiers maîtres de l'art, en plaçant ici cette explication, au moyen de laquelle il y aura peu de ces *canons* énigmatiques dont le lecteur attentif ne puisse trouver le sens.

1. *Clama ne cesses.*
2. *Ocia dant vitia.*
3. *Dii faciant sine me, non moriar ego.*
4. *Omnia si perdas, famam servare memento;*
Quâ semel amissâ, posteà nullus eris.

5. *Sperare & prestolari multos facit morari.*
6. *Ocia securis insidiosa nocent.*
7. *Tarda solet magnis rebus inesse fides.*
8. *Fuge morulas.*

Chacun de ces *mots* ou énigmes indique que les parties qui répondent doivent négliger les pauses qui se trouvent dans celle qui a proposé le *canon*, & ne chanter que les notes.

9. *Misericordia & veritas obviaverunt sibi.*
10. *Justitia & pax se osculatæ sunt.*
11. *Nescit vox missa reverti.*
12. *Semper contrarius esto.*
13. *Signa te signa temere me tangis & angis, Roma tibi subito motibus ibit amor.*
14. *Frangenti fidem fides frangatur eidem.*
15. *Roma caput mundi, si veteris, omnia vincit.*
16. *Mitto tibi metulas, erige si dubitas.*
17. *Cancrizat, vel canit more hæbreorum.*
18. *Retrograditur.*
19. *Vadam & veniam ad vos.*
20. *Principium & finis.*

Ces douze *mots* signifient que de deux parties qui répondent à la partie proposante, l'une doit commencer à la première note du chant proposé, & aller jusqu'à la fin; l'autre commence à la dernière note, & poursuit toujours en reculant jusqu'à la premiére.

On conçoit combien un tel *canon* doit être difficile à faire, & combien il seroit impossible d'en deviner l'exécution si l'on n'entendoit pas le sens qu'a donné le compositeur à l'un des douze *mots* ci-dessus. On conçoit moins aisément le plaisir qui peut resulter de cette exécution, & le mérite de se donner tant de peine pour faire si peu de plaisir.

21. *Symphonizabis.*

Répondez à l'unisson.

22. *Omne trinum perfectum.*
23. *Trinitas & unitas.*
24. *Trinitatem in unitate veneremur.*
25. *Sit trium series una.*
26. *Vidi très viri qui erant læsi.*

Ceux-ci veulent dire tout simplement que de la partie proposée on doit tirer deux autres parties, qui forment un *canon* à trois voix, & qui prennent ordinairement à l'unisson ou à l'octave.

27. *Manet altâ mente repostum.*
28. *De ponte non cadit qui cum sapientiâ vadit.*

Que deux, trois, ou plusieurs voix répondent à la proposition.

29. *Tantum hoc repete quantum cum aliis sociare videbis.*
30. *Non qui inceperit, sed qui perseveraverit.*
31. *Itque reditque frequens.*

Un petit trait de chant qui est dans une partie doit se répéter jusqu'à ce que les autres parties aient fini de chanter. Il ne s'agit que de distinguer dans le *canon* ce petit trait de chant, & de le continuer, sans l'interrompre, jusqu'à la fin.

32. *Crescit,* } *in duplo, triplo,* &c.
33. *Decrescit,* }

La partie qui répond doit doubler ou tripler la valeur des notes, ou les diminuer de la moitié, ou des deux tiers, &c.

34. *Digniora sunt priora.*

La partie qui répond doit chanter les notes dans l'ordre de leur valeur respective, & non dans l'ordre où elles sont notées: c'est-à-dire, les *maximes* d'abord, ensuite les *longues*, puis les *brèves*, les *semi-brèves*, &c. Quel travail! & quelle pénible futilité!

35. *Descende,* } *gradatim.*
36. *Ascende,* }

Chaque fois que le chant ou le sujet recommence, il faut descendre ou monter d'un ton.

37. *Et sic de singulis.*

Si la première note est suivie d'un point, la partie répondante doit chanter en pointant toutes les autres notes.

38. *Nigra sum sed formosa.*
39. *Cœcus non judicat de colore.*

La partie qui répond doit chanter les noires comme si c'étoient des blanches.

40. *Qui se exaltat humiliabitur.*
41. *Qui se humiliat exaltabitur.*
42. *Plutonia subiit regna*
43. *Contraria contrariis curantur*
44. *Qui non est mecum contra me est.*
45. *Duo adversi adverse in unum.*

On doit chanter la réponse en sens contraire; de manière que si la partie proposante monte, la répondante descend, & si la première descend, la dernière monte.

46. *De minimis non curat prætor.*

La partie répondante ne doit chanter ni les *minimes*, ni les *semi-minimes*, c'est-à-dire, ni les blanches, ni les noires, quoi qu'elles soient notées dans la proposition.

47. *Me opportet minui, illum autem crescere.*

L'antécédent, ou partie proposante, diminue de la moitié la valeur des notes, & la partie répondante les augmente du quadruple.

48. *Qui venit post me ante me factus est.*

Le conséquent ou la réponse est fait avant l'antécédent ou la proposition: alors le véritable sujet

sujet du canon n'est pas le premier chant qui se fait entendre, c'est celui qui répond.

49. *Exurge in adjutorium mihi.*

Répondez à l'unisson.

50. *Vous jeunerez les quatre-temps.* (Ce mot est ainsi en françois, dans les recueils italiens, si ce n'est qu'au lieu de *vous jeunerez*, il y a *vous jejunerez*.)

Répondez après la valeur de quatre tems, c'est-à-dire de quatre brèves.

51. *Respice in me : ostende mihi faciem tuam.*

La partie répondante chante les mêmes notes que celle qui propose, mais en sens contraire ; de façon que l'une est toujours tournée vers l'autre.

52. *Cantus duarum facierum.*
53. *Tolle moras, placido maneant suspiria cantu.*

On peut chanter la réponse avec les pauses ou sans les pauses, mais il faut toujours observer le soupir, s'il y en a un écrit dans la proposition, pour que les tems soient toujours complets.

54. *Dum lucem habetis credite in lucem.*
55. *Qui sequitur me non ambulat in tenebris.*

La partie qui répond ne chante point les notes noires, mais seulement les blanches.

56. *Intendami chi può, che m'intend' io.*

M'entendra qui pourra, moi je m'entends.

Pour celle-ci, c'est vraiment une énigme ; & le défi énoncé dans cette phrase italienne n'est point une fanfaronade ; sans une attention extrême, & une grande habitude de ce genre de musique, il est impossible d'en deviner le mot.

Le *canon* fermé, noté sur une seule ligne & sur une seule clef, n'a d'autre signe extérieur dans toute son étendue, que le guide ∽, placé sur les notes où doivent entrer les différentes parties. Mais à chacune de ces notes marquées du signe ∽ la clef change dans l'intention du compositeur, sans qu'elle change en apparence, & c'est ce que veut dire sa devise ou son mot énigmatique. Il s'agit donc de deviner quelle nouvelle clef succède à la première, puis à la seconde, enfin à la troisième ; ce qui ne se peut sans une grande connoissance de l'harmonie, & beaucoup d'habitude. On trouve, *planches de musique*, fig. 55, un *canon* de cette espèce, d'abord fermé, & ensuite noté en partition.

Il seroit inutile aujourd'hui de déclamer contre ces abus de la science, ou plutôt contre ces niaiseries scientifiques. Elles sont heureusement hors de mode. Je ne parle pas des *canons* eux-mêmes, qui, lorsqu'ils sont composés sur un chant agréable, plaisent toujours à l'oreille, & lui procurent, plus qu'aucun autre genre de composition, le sentiment d'une harmonie pure & mélodieuse : je parle seulement de cette obscurité affectée & énigmatique dans la manière de composer & de noter ; de ces tours de force harmoniques, en un mot, de ces *canons* renversés, rétrogrades, à double face, &c. sur lesquels pâlissoient les anciens maîtres, pour le seul plaisir d'y faire pâlir les lecteurs, & dont l'unique fruit, quand on étoit parvenu à les déchiffrer, étoit de faire bailler l'auditoire.

On s'est lassé de faire de la musique pour les yeux : on n'en fait plus que pour les oreilles. En cette matière, comme en beaucoup d'autres, on fait très-bien de prendre pour devise, *ridiculum est difficiles habere nugas*, & de renvoyer ces épineuses minuties, & toutes ces difficultés inutiles, avec les fausses subtilités des anciens scholastiques, avec les *œufs*, les *haches* & les *aîles* de quelques poëtes grecs & latins, avec leurs acrostiches, &c. &c.

Le génie tire parti de tout. J'ai dit que les canons, lorsqu'ils sont composés sur des chants agréables, plaisent toujours à l'oreille. Je pouvois ajouter qu'ils entreroient même avec succès dans la musique dramatique, & qu'ils y serviroient à l'expression autant qu'à la beauté de l'harmonie. Le Père Martini est de cet avis, & il cite pour exemple le dernier mouvement du duo si connu de la *Buona Figliuola* : *e tal contento*, &c. *Che più ! dit-il, vediamo introdotto a' giorni nostri da uno de' più eccellenti compositori di musica drammatica* Nicola Piccinni, *un canone all'unissono a due voci sù quelle parole del Dramma giocoso intitolato* : la Buona Figliuola, *che dice : E' tal contento, quello ch'io sento*, &c. (1) Ce *canon* est en effet plus expressif que ne le seroit une musique simultanée. Le Marquis & la *Cechina* sont si transportés de plaisir qu'ils ne peuvent s'attendre & dire ensemble les mêmes choses ; ils s'interrompent, & se suivent l'un l'autre avec un désordre apparent, mais astreint aux règles les plus sévères. L'art du Musicien est tel qu'il s'est servi de cette gêne même, & de cette extrême régularité, pour peindre un sentiment confus & tout le désordre de la joie.

On peut joindre à cet exemple celui d'un chœur du même Maître, dans l'un de ses opéras françois ; c'est le chœur des Prêtresses, *sans murmurer servons les Dieux*, dans l'Iphigénie en Tauride. La marche contrainte d'un *canon* à la quarte y est tellement adoucie par la beauté du chant des deux parties qui se répondent, qu'il en résulte une expression plus douce & plus religieuse que

(1) Préface de la deuxième partie de l'Essai fondamental, ou *Saggio fondamental pratico di Contrapunto fugato*.

ſi ces deux parties ſe faiſoient entendre à la fois. Mais ce ſont là de ces ſecrets de l'art qui ne ſont pas entre les mains de tout le monde; ils ne ſont qu'un jeu pour un compoſiteur qui joint la profondeur des connoiſſances à la fertilité du génie; mais ce ſeroient des difficultés inſurmontables pour plus d'un de ces muſiciens qui, malheureux du côté du chant, dont tout le monde eſt juge, ont acquis à ſi bon marché la réputation de ſavans Harmoniſtes. (*M. Ginguené.*)

CANONIQUEMENT, *adv.* On dit en muſique qu'une partie imite l'autre *canoniquement*, quand elle fait exactement les mêmes notes, pauſes, &c. (*M. de Caſtilhon.*)

CANTABILE. *Adjectif* italien, qui ſignifie *chantable, commode à chanter.* Il ſe dit de tous les chants dont, en quelque meſure que ce ſoit, les intervalles ne ſont pas trop grands, ni les notes trop précipitées; de ſorte qu'on peut les chanter aiſément, ſans forcer ni gêner la voix. Le mot *cantabile* paſſe auſſi peu-à-peu dans l'uſage françois. On dit: *parlez-moi du* cantabile; *un beau* cantabile *me plaît plus que tous vos airs d'exécution.* (*J. J. Rouſſeau.*)

* Il eſt difficile de préſenter une définition plus fauſſe que celle que donne ici Rouſſeau du mot *cantabile.* 1°. Rien n'eſt aſſurément moins *commode* à chanter : il n'y a pas au contraire en muſique de morceau plus difficile. Comme le mouvement en eſt néceſſairement lent, il y a peu de voix capables d'y ſoutenir des ſons toujours purs & juſtes, & il faut une oreille bien fine & bien exercée pour en ſentir la meſure; 2°. Il n'eſt pas vrai que dans un *cantabile* les intervalles ne puiſſent pas être fort grands: c'eſt au contraire dans ce genre de morceaux où le compoſiteur ſe plaît à en offrir de tels aux chanteurs, pour faire briller la juſteſſe de leur intonation, parce que la lenteur du mouvement leur permet de les ſaiſir avec plus de facilité; 3°. Il n'eſt pas même vrai que ce ſoit un adjectif, ou du moins il falloit dire qu'il eſt pris ici ſubſtantivement comme *un mortel*, *un jaloux*, *le boire*, *le manger.*

Cantabile ſignifie donc *chantable*, ce qui eſt fait pour être *chanté*, à proprement parler, c'eſt-à-dire, l'eſpèce de morceau où l'on doit réunir tous les moyens, tous les pouvoirs, tous les ornemens du chant. En Italie on diviſe les morceaux de muſique en trois genres principaux; 1°. *L'Aria parlante*, l'air parlant, eſt celui où le compoſiteur s'eſt ſurtout attaché à exprimer les paroles & la ſituation. C'eſt ce que nous appellons des airs d'expreſſion; ils ſont ordinairement d'un mouvement animé, comme la paſſion qu'ils ont à peindre, & même lorſqu'ils ſont lents, le chanteur qui a du goût ne doit s'attacher qu'à rendre le ſentiment que le compoſiteur a voulu y mettre; 2°. *L'Aria di bravura* ou *d'abilità*, l'air de bravoure ou d'exécution, eſt celui que le compoſiteur a fait uniquement pour le chanteur, pour faire valoir la volubilité de ſon goſier, & ſon adreſſe à rendre toutes les difficultés d'une exécution rapide : on ſent qu'il faut abſolument que le mouvement en ſoit vif; 3°. Le *cantabile.* Il y a dans les compoſitions dramatiques des momens où l'action ſe repoſe, où le perſonnage peut s'arrêter quelque temps ſur un ſentiment calme, ſoit que ce ſentiment ſoit agréable, ou même qu'il ſoit douloureux. C'eſt-là le cas de faire du *cantabile.* L'ame des auditeurs qui a dû ſuivre les émotions du perſonnage, ſe trouvant dans une ſituation également tranquille, quoique toujours affectée, peut ſe livrer un inſtant au charme d'une mélodie indépendante d'une expreſſion bien déterminée. C'eſt ainſi que dans un drame parlé, lorſque la ſituation n'eſt pas plus animée que nous ne le ſuppoſons ici, on ſe plaît à entendre une deſcription brillante de tous les charmes de la poéſie, quoiqu'elle n'aide point à la marche de l'action.

Puiſque le propre du *cantabile* eſt de ſe repoſer ſur un ſentiment, il eſt évident que ſon allure doit être lente. Elle doit l'être auſſi pour donner au chanteur le temps de développer la beauté de ſa voix, dont on ne peut bien juger que dans des ſons ſoutenus; c'eſt à lui à mêler ces ſons de quelques paſſages plus rapides, tant afin d'en détruire la monotonie, que pour faire juger qu'il ſait allier une exécution délicate à la juſteſſe, à la pureté de l'intonation. Le mouvement large du *cantabile* ſert encore à faire appercevoir à l'auditeur des nuances de modulation qui lui échappent ſouvent dans les mouvemens vifs. On y peut mettre & l'on y met ſouvent des intervalles eſcarpés & difficiles : ils y ſont beaucoup mieux placés que dans la vîteſſe, qui ne permet ni à la voix de les faire bien juſtes, ni à l'oreille de les bien apprécier. Les paſſages dont le chanteur eſt dans l'uſage d'orner le *cantabile* peuvent être auſſi rapides que ſon goſier le lui permettra; mais s'il a du goût, ils ne feront jamais diſparate avec le fond de la mélodie qu'il laiſſera toujours ſentir. C'eſt une draperie élégante & riche ſous laquelle on doit toujours appercevoir le nud. (Il eſt inutile d'ajouter qu'il doit être encore plus ſévère à l'égard de l'harmonie.) On reproche quelquefois aux Italiens d'étouffer le chant ſous des broderies trop multipliées. Ce n'eſt peut-être pas l'abondance qu'il en faut accuſer autant que le choix. Un ſeul agrément de mauvais goût peut nuire davantage à la mélodie, qu'une multitude de paſſages qui ſeroient tous dans le ſtyle propre du morceau.

Si tout ce qui vient d'être dit eſt conforme à la raiſon, comme il l'eſt à l'expérience des Italiens depuis près d'un ſiècle, pourquoi donc avons-nous ſur le *cantabile* des idées ſi oppoſées aux leurs? Nous ne voulons pas, ou nous voulons peu d'ornemens dans le *cantabile* que la voix exécute,

quoique nous en permettions aux instrumens autant qu'ils en veulent faire. On se fonde sur les lieux communs suivants qu'on répète sans cesse au lieu d'en examiner la valeur; 1°. Qu'une belle simplicité est préférable à toutes les broderies qu'on y voudroit joindre. 2°. Que le chant doit exprimer les paroles, & que les agrémens nuisent à l'expression. 3°. Qu'un personnage affecté d'un sentiment vif ou profond doit exprimer simplement & rapidement sa pensée; tout ce qui sert à l'embellir, la passion doit le dédaigner: & l'on est si persuadé de cet axiome, que l'on permet les broderies dans les airs de concert, parce que celui qui les chante ne représentant point un personnage, n'a aucun sentiment à faire partager à ses auditeurs.

On défend sur-tout aux chanteurs d'ajouter des ornemens à ceux que l'auteur a employés; il les auroit écrits, dit-on, s'il avoit voulu qu'ils y fussent.

Examinons ces assertions. 1°. *Une belle simplicité est préférable à toutes les broderies.* Assurément la simplicité est désirable dans tous les arts: c'est le but auquel tout homme de goût doit tendre; elle est préférable aux ornemens d'un mauvais choix. Mais il faut bien prendre garde de confondre la simplicité avec la nudité. Un morceau d'architecture peut être simple quoique fort orné. Une belle femme peut être mise avec simplicité quoiqu'avec élégance, & son élégance est nécessairement composée de divers ornemens. La poésie de Racine est fort simple; dira-t-on qu'elle n'est pas ornée? Si tel de ses personnages n'employoit que le nombre de mots nécessaire pour rendre matériellement son idée, une tirade de vingt vers se réduiroit à deux lignes de prose, mais alors ce seroit de la nudité & non de la simplicité. La poésie en elle-même est un ornement: faut-il renoncer à la poésie? La simplicité ne consiste donc pas à rejetter les ornemens, mais à les disposer avec assez d'art, pour qu'ils embellissent le sujet au lieu de l'offusquer.

2°. *Le chant doit exprimer les paroles & les agrémens nuisent à l'expression.* Je voudrois bien qu'on me dît comment & pourquoi. Si le chant en général peut donner l'idée d'un sentiment, comment plusieurs notes coulées à la fois sur une seule syllabe seront-elles plus contraires à l'expression qu'une seule note mise sur chaque syllabe? On rend en musique des sentimens de différentes espèces; la gaîté, par exemple, quand elle est vive & bruyante, se plaît à un rhythme syllabique & sautillant. La fureur & toutes les passions violentes qui se hâtent de s'exhaler s'arrangent mieux de la rapidité d'une marche syllabique; mais il est des sentimens plus doux: la joie qui s'épanouit, la tendresse, la mélancolie ne cherchent point à s'exprimer avec tant de précipitation. Il est certain que les sons coulés de deux, trois, ou quatre notes, donnent à la mélodie une molesse qui convient très-bien à certaines affections; si l'on en permet jusqu'à quatre pourquoi n'en permettroit-on pas davantage? & si ces jeux de gosier plaisent à l'oreille pourquoi nuiroient-ils au plaisir du cœur? Puisque ces petites notes sont nommées agrémens, que le chant en est véritablement embelli & l'oreille flattée, comment seroient-elles contraires aux paroles sur lesquelles elles se trouvent? Puisqu'il a été permis au poëte de répandre sur ces paroles toutes les fleurs de la poésie, comment seroit-il défendu au musicien de les parer à son tour de toutes les graces du chant? Les ornemens, recherchés dans tous les arts, ne seront-ils interdits qu'à celui de la musique? Proscrire les agrémens du chant dramatique, est la même chose que proscrire la poésie des drames récités. Que l'on dise qu'il est des sentimens plus ou moins sévères, qui veulent être ornés d'une manière différente & qui leur soit propre, on aura raison. Le frontispice du temple de Minerve ne doit pas ressembler à celui de Vénus. Une reine en habit de représentation ne doit pas être parée comme une danseuse de théâtre. Mais de ce qu'il y a des ornemens convenables à chaque genre, il n'en faut pas conclure qu'on doit les rejetter tous.

3°. *Un personnage affecté d'un sentiment vif ou profond doit exprimer simplement & rapidement sa pensée.* Cela est vrai pour un sentiment vif, mais non pour un sentiment profond, sur lequel le personnage se plaît à s'arrêter; car j'avoue que les agrémens du chant retardent l'expression de la pensée comme les images que le poëte emploie pour embellir la sienne. Mais, dit-on, si ce sentiment est mélancolique, les agrémens y seront nécessairement déplacés. Eh! pourquoi donc? Des petites notes, passées même rapidement, ont-elles un caractère distinctif de gaîté qui ne puisse s'allier avec aucune expression triste? Quel est l'homme un peu sensible qui n'a jamais été ému jusqu'aux larmes en entendant exécuter un beau *cantabile* par un habile instrumentiste? Cependant l'artiste a certainement lié par une foule de petites notes, placées avec goût, les sons soutenus & touchans de ce morceau; car, c'est ainsi que nous l'avons dit au commencement de cet article, un privilége accordé à la musique instrumentale. L'oreille n'en a pourtant pas été blessée; l'expression n'en a pas été détruite; on peut même avancer que s'il n'eût joué que la note, ce beau chant auroit fini par paroître monotone, & auroit perdu de son effet. Mais, ajoute-t-on, ce n'est pas ainsi que la passion parle; un amant bien épris ne fait point de roulade en disant *je vous aime*. Cela est vrai, mais le chant n'est point de la simple déclamation; & quand un amant bien épris dit je *vous aime*, il ne chante point du tout, il ne le dit même pas en vers. Les arts doivent s'approcher de la vérité, mais par des procédés qui leur sont propres & sans sortir des bornes qui leur sont prescrites. S'ils étoient la vérité elle-même, ils ne seroient plus des arts.

4°. *Enfin on défend aux chanteurs de broder l'idée du compositeur*; ceci est une affaire de convention. En Italie le compositeur écrit un *cantabile* tout simple, parce qu'il suppose au chanteur assez de goût & la tête assez harmonique pour remplir convenablement ce canevas. En France, où l'on a quelques raisons pour moins compter sur l'habileté du chanteur, on ne lui laisse rien à faire. Si le compositeur veut que ses sons soutenus soient liés l'un à l'autre par des petites notes, il les écrit. Qu'en résulte-t-il? Qu'en Italie un chanteur est à portée de développer des talens plus étendus, & que l'auditeur joint au plaisir de la variété celui de juger en même temps l'imagination du compositeur & celle du virtuose. En France, au contraire, le chanteur n'est plus qu'un simple exécutant, & l'auditeur entend toujours la même chose, puisqu'on ne peut lui faire entendre que ce qui est écrit. (*M. Framery*).

CANTATE. *s. f.* Sorte de petit poëme lyrique qui se chante avec des accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du musicien la chaleur & les graces de la musique imitative & théâtrale. Les *cantates* sont ordinairement composées de trois récitatifs, & d'autant d'airs. Celles qui sont en récit, & les airs en maximes, sont toujours froides & mauvaises; le musicien doit les rebuter. Les meilleures sont celles où, dans une situation vive & touchante, le principal personnage parle lui-même; car nos *cantates* sont communément à voix seule. Il y en a pourtant quelques-unes à deux voix en forme de dialogue, & celles-là sont encore agréables, quand on y fait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage, pour faire une sorte d'exposition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *cantates* ont passé de mode, & qu'on leur a substitué, même dans les concerts, des scènes d'opéra.

La mode des *cantates* nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui est italien, & c'est l'Italie aussi qui les a proscrites la première. Les *cantates* qu'on y fait aujourd'hui sont de véritables pièces dramatiques à plusieurs acteurs, qui ne diffèrent des opéras qu'en ce que ceux-ci se représentent au théâtre, & que les *cantates* ne s'exécutent qu'en concert: de sorte que la *cantate* est sur un sujet profane ce qu'est l'oratorio sur un sujet sacré. (*J. J. Rousseau.*)

CANTATE. Le mot *cantata*, selon Ducange, étoit d'usage dans l'église, dès l'année 1314, pour exprimer ce qu'on a depuis appellé *antiphona*, antienne, & ces mots sont encore synonimes en Allemagne. On a depuis appellé *cantates* dans l'Eglise Romaine, des morceaux de musique sacrée, à-peu-près du même genre que les motets, mais qui en différoient en ce qu'ils étoient mêlés de récitatif.

Carissimi, Graziani, Bassani, & d'autres célèbres compositeurs, firent, dans le dernier siècle, des *cantates* sacrées, qui eurent une grande réputation. La musique de chambre s'étoit déjà enrichie avant eux de *cantates* profanes, auxquelles la récitation musicale des premiers opéras italiens avoit donné naissance.

Ces sortes de compositions suivirent les différens progrès du spectacle qui leur avoit servi de modèle. Elles étoient d'abord, comme les scènes d'opéra, presque toutes en récitatif: seulement on y employoit des chûtes ou cadences régulières, sur lesquelles le chanteur s'accompagnant lui-même, ou accompagné d'un seul instrument, avoit la liberté de s'arrêter & de montrer son goût & ses talens.

On y introduisit ensuite un seul air, distinct du récitatif, presque toujours à trois temps, & qui se répétoit sur différentes stances, après chaque partie narrative du poëme. Le terme *dacapo* n'étant pas encore en usage, on notoit l'air entier autant de fois qu'il étoit nécessaire, quelquefois en répétant les mêmes notes, mais plus souvent avec de légers embellissemens sur le même fond de mélodie dans les différentes stances. Le *dacapo* paroît avoir été employé pour la première fois, vers l'an 1660 (voyez *dacapo*), & il passa, comme toutes les autres nouveautés musicales, du mélodrame dans les *cantates*.

On attribue communément cette invention à la Signora *Barbara Strozzi*, noble Vénitienne, qui publia en 1653 des compositions vocales, sous le titre de *cantate*, *ariette*, *e duetti*; mais le terme de *cantata* se trouve à la tête d'un petit poëme lyrique narratif, dans les *musiche varie a voce sola* de *Benedetto Ferrari*, imprimées à Venise en 1638; d'anciens auteurs ont même fait mention d'un certain Jean Dominique Poliaschi, Chanteur de la Chapelle du Pape, lequel composa quelques *cantates*, imprimées dès 1618, & Loretto Vittori, *Soprano* de la même Chapelle, en 1622, étoit célèbre par son talent pour composer des airs & des *cantates* de chambre.

Il y a quelque différence entre le récitatif & l'air dans une *cantate* burlesque de Tarquinio Merula, intitulée *Curtio précipitato*, composée en 1638. On y voit non-seulement d'assez longs passages ou espèces de roulades, sur les terminaisons & les cadences des phrases du récitatif, mais de fréquens changemens de mesure, & des mouvemens à trois temps, entiérement différens du simple récit.

Ce ne fut que quelques années après, que le récitatif reçut ses dernières loix & son véritable caractère, dans les productions de Carissimi & de Stradella. Il fut alors entiérement distinct de l'air, dans les *cantates* comme sur le théâtre. On conserve dans le *Musæum* britannique plusieurs *cantates* de Carissimi; entr'autres celle sur la mort de Marie, Reine d'Ecosse, commençant par ces

mots : *fermā*, *lascia ch'io parli*, où l'on trouve des traits de récitatif de la déclamation la plus vraie, & des airs touchans, simples & pathétiques.

« Il y a, dit M. Burney, quelque chose d'intéressant dans les compositions les plus communes de cet admirable Maître ; & l'on peut certainement remarquer dans ses ouvrages plus de traits d'une belle mélodie, que dans ceux d'aucun autre compositeur du dix-septième siècle. Il n'y a aucune de ses *cantates* qui n'offre encore quelque chose de neuf, de curieux & d'agréable ; mais particulièrement dans les récitatifs dont plusieurs me paroissent les plus expressifs, les plus touchants, les plus parfaits que j'aie jamais vus. Dans ses airs il y a souvent des passages doux & gracieux qui, depuis près de cent ans, n'ont encore rien perdu. »

Marco-Antonio Cesti, célèbre par ses opéras, ne l'est pas moins pour avoir été l'un des premiers à perfectionner le récitatif & la mélodie dans les *cantates*. Il florissoit dès l'année 1651, date de son premier opéra. Il enrichit le récitatif de plusieurs formes de chant que ses prédécesseurs avoient laissées à inventer dans la musique narrative, & qui y sont consacrées depuis. « Quant à la mélodie, si l'on formoit une collection des passages les plus élégans & les plus frappans des meilleurs compositeurs du dernier siècle, qui sont encore & qui doivent toujours être agréables, comme on a recueilli les beautés des anciens poëtes & des moralistes, les *cantates* & les autres ouvrages de Cesti en fourniroient un très-grand nombre. Une telle collection laisseroit peu de chose aux compositeurs qui sont venus depuis, même à ceux qui ont été le plus vantés pour l'originalité & l'invention. Elle réprimeroit la vanité moderne, & termineroit toutes disputes sur d'injustes réclamations. *Burney, hist. génér.* »

Luigirossi, Cavalli, Legrenzi, Pasqualini, Bandini, se distinguèrent également par des *cantates* où chacun s'efforçoit de mettre quelques nouveaux tours, & de donner au chant & au récitatif des formes plus parfaites, plus élégantes & plus expressives. Parmi les recueils de leurs compositions, conservés par les curieux en Italie, M. Burney en a trouvé un précieux, qui étoit le livre de musique du fameux Salvator Rosa, Peintre, Poëte & Musicien. Les paroles de plusieurs des *cantates* que contient ce recueil sont de Salvator Rosa, & huit toutes entières sont mises en vers, en musique, & copiées par ce Peintre célèbre. Elles ne sont pas seulement, dit M. Burney, admirables pour un amateur ; la mélodie en est supérieure à celle de la plupart des maîtres de son temps.

On peut appeller le commencement du siècle présent l'âge d'or des *cantates* en Italie. Ce genre de musique y fut perfectionné par le génie & le savoir d'Alexandre Scarlatti, de Gasparini, de Bononcini, de Lotti, du Baron d'Astorga, & de Benedetto Marcello.

Le compositeur de *cantates* le plus volumineux & le plus original qui ait peut-être jamais existé, est Alexandre Scarlatti. Le génie de ce Maître étoit réellement créateur ; des recueils manuscrits, notés de sa main, avec la date de chaque pièce, prouvent qu'il en composoit très-souvent une chaque jour. A l'exception de quelques tours qui ont vieilli, ses chants ont encore la fraîcheur de la nouveauté ; & l'on y reconnoît la plupart des motifs & des traits de chant dont se servirent après lui les meilleurs compositeurs des quarante ou cinquante premières années de ce siècle.

Pendant le séjour que Scarlatti fit à Naples, il avoit une si haute opinion de Francesco Gasparini, compositeur & claveciniste célèbre à Rome, qu'il plaça chez lui son fils Dominique, & le lui donna pour élève. Ce témoignage de confiance occasionna une correspondance singulière entre ces deux grands Musiciens. Gasparini composa une *cantate* dans un style savant, rempli d'art, digne enfin des regards d'un tel Maître ; & il l'envoya en présent à Scarlatti. Celui-ci ne se borna pas à ajouter un air en forme de *post-scriptum* à cette épître musicale ; mais il répondit à Gasparini, par une autre *cantate* d'un style encore plus subtil & plus recherché, composée sur les mêmes paroles. Cette réponse produisit une réplique. Gasparini envoya à Scarlatti une autre *cantate* où les modulations & le récitatif étoient, pour ainsi dire, hérissés de science. Scarlatti, déterminé sans doute à avoir le dernier mot dans cette correspondance, lui envoya encore, sur les mêmes paroles, une seconde composition, où la modulation est la plus étrange, la manière de noter la plus équivoque & la plus embarrassante peut-être, qui ait jamais été confiée au papier. Les choses en restèrent là.

Les *cantates* de tous ces Maîtres sont sans autre accompagnement que la basse. Porpora qui les suivit, ajouta des violons ; ses *cantates* sont encore estimées pour l'excellence du récitatif, le bon goût & le style vraiment vocal des airs. Celles de Leo, de Vinci, de Pergolosi sont accompagnées de même. On trouve dans l'*Orfeo* de ce dernier maître un style supérieur, une grande expression, une extrême vérité, un récitatif qui s'élève quelquefois jusqu'au sublime, & des airs d'une mélodie touchante, noble, gracieuse, dignes enfin de l'auteur du *Stabat*.

Après la mort prématurée de ce grand homme, les *cantates* qui avoient été composées avec plus de soin, & chantées avec plus de goût & d'habileté qu'aucune autre espèce de musique vocale, pendant la fin du dernier siècle & au commencement de celui-ci, semblent avoir été totalement abandonnées, Sarti les a fait revivre de nos jours. Il

a mis en espèces de *cantates* plusieurs de ces charmans petits poëmes de Metastase, intitulés *Canzonnette*. Il les a composées exprès pour les voix de Pacchierotti, de Marchesi, de Rubinelli. On conçoit aisément quelle doit être la perfection d'une musique de chambre faite par un pareil Maître, & exécutée par de tels chanteurs.

On a donné aussi en Italie le nom de *cantates* à des ouvrages d'une étendue considérable, accompagnés d'un orchestre nombreux, exécutés dans des fêtes publiques & dans des occasions d'éclat. Ainsi, quand le Pape Ganganelli & le Roi de Portugal se furent reconciliés, en 1770; & quelque temps après, lorsque l'empereur Joseph II arriva à Venise, dans son premier voyage en Italie, on chanta à Venise & à Rome des cantates aussi longues que des opéra. C'étoient des poëmes composés exprès, dialogués entre plusieurs personnages, mais exécutés sans action, sans changement de scènes, & seulement chantés comme les *Oratorio*.

Les *cantates* proprement dites ont été fort à la mode en France, au commencement de notre siècle. Montéclair, Campra, Mouret, Batistin, & sur-tout Clérambaut, y excellèrent, & en ont laissé des recueils où l'on apperçoit, parmi les défauts de ce temps où la musique italienne étoit inconnue en France, beaucoup d'art & de connoissance de l'harmonie, des chants assez heureux, des basses bien travaillées, & sur-tout des récitatifs, où l'accent de la déclamation & le génie de la langue sont parfaitement observés.

Quant aux poëmes de ces *cantates*, ils sont presque toujours écrits avec facilité : plusieurs même le sont avec grace, & quelques-uns avec force. Mais si les *cantates qui sont en récit, & les airs en maximes, sont toujours froides & mauvaises*, comme le dit J. J. Rousseau, il y en a bien peu qui ne soient comprises dans cette sentence. Celles même de J. B. Rousseau n'en sont pas exceptées. Quelques-unes sont pourtant des chef-d'œuvres de poésie & de style, mais presque toutes ont de très-grands défauts pour la musique, sur tout dans la partie des airs. Les maximes galantes qui les remplissent d'ordinaire ne présentent au Musicien que de froids canevas. On me pardonnera d'en citer quelques exemples.

Des trois airs que contient chacune de ces *cantates*, il y en a toujours un en maximes, & quelquefois deux, comme dans celles d'Adonis & de Thétis. Cette dernière est charmante : l'idée en est ingénieuse; la partie du récit est parfaitement versifiée, & prête aux effets du récitatif obligé. Mais lorsqu'après s'être échauffé par degrés, le Musicien arrive au second air, de quelle glace n'est-il pas saisi en lisant ces deux quatrains ?

Le guerrier qui délibere
Fait mal sa cour au dieu Mars :
L'amant ne triomphe guère
S'il n'affronte les hazards.

Quand le péril nous étonne,
N'importunons point les Dieux :
Vénus, ainsi que Bellone,
Aime les audacieux.

La *cantate* de CIRCÉ est regardée, avec raison, comme la plus belle de Rousseau; le premier récitatif débute par une grande image où peut se déployer toute l'imagination du compositeur. Il finit par des vers pleins de sentiment, qui amènent à merveille le premier air,

Cruel auteur des troubles de mon ame :

dont on peut faire un beau morceau d'expression. Le second récitatif est d'un caractère tout différent : Circé cesse de se plaindre.

Elle invoque à grands cris tous les Dieux du Ténare;

La nuit est troublée, tous les élémens sont bouleversés. Le Poëte s'exprime en vers sublimes; mais quoiqu'il serve bien le Musicien, il lui donne une tâche assez difficile à remplir, dans neuf grands vers alexandrins, tous à-peu-près de la même couleur, tous consacrés à peindre des effets physiques, & le renversement de la nature.

La difficulté redouble aux douze petits vers, dont il doit composer un air terrible.

Sa voix redoutable
Trouble les Enfers;
Un bruit formidable
Gronde dans les airs :
Un voile effroyable
Couvre l'univers:
La terre tremblante
Frémit de terreur;
L'onde turbulente
Mugit de fureur :
La lune sanglante
Recule d'horreur.

Quelle foule d'images! comment les rendre avec le feu qu'elles exigent, & les renfermer toutes dans un seul cadre régulier? Mais le rhythme & l'harmonie des vers, la rapidité du style, & cette succession même d'images effrayantes, allument le génie, & doivent dicter un motif qui se prête à toutes ces nuances de terreur; le Musicien suit le Poëte, il va même plus loin que lui, & s'il est vraiment né pour son art, s'il en possède tous les secrets, après avoir craint d'abord que Rousseau ne lui ait laissé rien à dire, à mesure qu'il avance dans le développement de toutes les parties de son air, il sent qu'il ne tiendroit qu'à lui d'en dire cent fois plus, & que pour n'en pas dire trop, il a besoin de commander à sa fougue. S'il ne sent pas en soi cette heureuse surabondance, si

la fièvre ne le saisit pas, il peut laisser là ce morceau & toute la *cantate*; il est incapable de la rendre.

Mais quand il aura franchi ce pas dangereux, d'autres obstacles l'arrêteront peut-être, & ceux-là, le Poëte auroit dû les lui épargner. Pour étonner & pour effrayer, par des peintures accumulées des effets de l'art magique, c'étoit bien assez d'un récitatif de neuf grands vers, & d'un air composé de douze vers rapides; voulant terminer la *cantate* par des images plus douces, cette nuance nouvelle devoit être placée après l'air, pour que le Musicien, ayant jetté toutes ses idées sombres, pût délasser par ce repos son imagination fatiguée, & avant de reprendre le pinceau, refaire pour ainsi dire sa palette, & broyer de nouvelles couleurs. C'est ce que Rousseau n'a pas senti. A ces peintures horribles il fait encore succéder l'horreur; & par la manière dont il a conçu sa *cantate*, le compositeur, encore tout essouflé d'avoir exprimé les frémissemens de la terre, les mugissemens de l'onde, le reculement des astres, ne peut encore s'arracher à ces objets funestes. Il est attendu par ces six vers qui exigent la même vigueur, le même nerf, & malheureusement la même couleur que les précédens :

Dans le sein de la mort ses noirs enchantemens
Vont troubler le repos des ombres ;
Les mânes effrayés quittent leurs monumens :
L'air retentit au loin de leurs longs hurlemens ;
Et les vents, échappés de leurs cavernes sombres,
Mêlent à leurs clameurs d'horribles sifflemens.

C'est alors seulement que les vapeurs noires se dissipent, que le Poëte, par une transition heureuse, fait succéder à tout ce fracas infernal une harmonie douce & touchante, & qu'après avoir, pendant trop long-temps peut-être, peint les emportemens de la magicienne, il revient enfin aux douleurs de l'amante :

Inutiles efforts ! amante infortunée !
D'un Dieu plus fort que toi dépend ta destinée, &c.

C'est alors seulement que le musicien peut respirer : cependant il trouve encore ici deux vers qui le forcent de reprendre la trompette infernale :

Tu peux faire trembler la terre sous tes pas,
Des Enfers déchaînés allumer la colère.

Mais ce n'est que pour un instant, & s'il a été ému comme il doit l'être par ces mots simples & touchans : *inutiles efforts ! amante infortunée !* il doit sans peine, après ce dernier mouvement de terreur, donner l'expression convenable aux deux derniers vers de récitatif, & à l'air agréable qui les suit.

Cet air est en maximes, mais elles sont exprimées avec sentiment; les six derniers vers sont en images; l'expression en est poëtique, harmonieuse; Quinault n'a rien fait de plus doux ni de plus aimable.

Dans les champs que l'hiver désole,
Flore vient rétablir sa cour.
L'Alcyon fuit devant Eole,
Eole le fuit à son tour ;
Mais sitôt que l'amour s'envole
Il ne connoît plus de retour.

Par les difficultés que trouve un Musicien dans la composition de cette *cantate*, qui est la meilleure de Rousseau, on peut juger de celles qu'il doit trouver dans les autres. Un défaut qu'elles ont presque toutes, & qui leur est commun avec celle-ci, c'est l'excessive longueur. Les récitatifs, ayant presque toujours quelque chose à peindre, exigent non-seulement des accompagnemens, mais des ritournelles & des incises, qui lient, qui annoncent, qui préparent; ce sont enfin de grands récitatifs obligés, & l'on fait tout ce qu'exige aujourd'hui cette partie intéressante de la musique. Les airs, pour faire effet, doivent avoir une juste étendue; & quand le Poëte a tracé une grande esquisse, une esquisse de douze vers, par exemple, le Musicien ne pouvant, sans être sec, froid, insignifiant, éviter des répétitions, des retours & des développemens modérés du plan donné par le Poëte, ces airs sont nécessairement longs, coupés de divers mouvemens, & contiennent encore des reprises inévitables, indiquées par le Poëte même.

Trois récitatifs & trois airs de cette étoffe sont donc en général beaucoup trop longs pour être chantés de suite. *Circé* a soixante-huit vers : c'est à-peu-près la moitié des plus longs actes d'opéra. Deux récitatifs & deux airs paroîtroient donc devoir suffire; & si d'ailleurs, comme on n'en peut douter, les meilleures *cantates* sont *celles où, dans une situation vive & touchante, le principal personnage parle lui-même*, suivant l'expression de Rousseau le philosophe, les *cantates* de Metastase, qui ont le double mérite de ce langage direct & de cette étendue modérée, sont nécessairement plus favorables à la musique que celles de Rousseau le Poëte.

Presque toutes ces *cantates*, qui n'étoient que les jeux du dernier grand Poëte qu'ait eu l'Italie, roulent sur des sujets galans, gracieux, & quelquefois passionnés; c'est toujours le Poëte qui parle ou qui fait parler un personnage supposé.

Tantôt c'est un amant qui vient de faire à sa maîtresse un aveu dont elle est irritée; il s'excuse auprès d'elle avec adresse, il l'avertit que la colère défigure ses traits. « Tu ne me crois pas, » lui dit-il; regarde-toi dans cette fontaine; est-il

» vrai? te trompé-je? peux-tu te reconnoître? Cet » œil sombre, ce front ridé, cet air d'humeur, » ne t'ôtent-ils pas la moitié de tes charmes? » Il fait si bien que Cloris laisse échapper un sourire; il la ramène alors vers la fontaine, & l'exhorte à garder toujours cette humeur douce & cette expression riante, qui lui rend toute sa beauté.

Tantôt c'est un ami qui avertit son ami du danger qu'il court en regardant la beauté de Nice, dont il a lui-même été l'esclave.

Après le portrait de cette Nice, de sa coquetterie, de la magie inconnue qu'elle emploie, il finit par cet air simple, mais plein de sentiment & de graces.

« Jamais, si tu viens à l'aimer, tu ne dois » plus espérer de bonheur; toujours, toujours » il te faudra porter tes chaînes.

» Si tu veux lui être fidele, tu n'auras plus de » repos: si tu songes à la quitter, tu te sentiras « mourir. »

Une autre fois Nice rencontre, aux approches d'une tempête, un amant qu'elle voudroit fuir: il l'arrête, & cherche d'abord à l'effrayer, en lui prédisant un orage affreux. « Vois com» me le ciel s'obscurcit, comme le vent en» lève en tourbillons & la poussière & les feuilles » qu'il arrache. Au frémissement de la forêt, au vol » incertain des oiseaux épouvantés, à ces gouttes » humides qui tombent sur notre visage, Nice, » je prévois..... Ah! ne te l'ai-je pas dit? ô » Nice! voilà l'éclair, voilà le tonnerre, &c. » Il la fait entrer dans une grotte, où ils se mettent à l'abri. Elle tremble, elle palpite; il s'occupe à la rassurer. « assieds-toi, lui dit-il, tu es en » sûreté: jamais, jusqu'ici, la foudre ne frappa » le sein profond de ce rocher; l'éclair n'y pé» nétra jamais. Une épaisse forêt de lauriers l'om» brage de toutes parts, & le garantit de la colère » du ciel: assieds-toi, ma douce amie, assieds » toi, & respire. Mais tu te presses toute trem» blante, à mes côtés; & comme si je voulois « m'éloigner, tu entrelaces, pour me retenir, ma » main dans les tiennes! quand le ciel s'écrou» leroit, n'en doute point, je ne partirai pas. Je » desirai toujours un si doux instant. Ah! que » que n'est-il le fruit de ton amour, & non celui » de la crainte! laisse-moi, ah! laisse-moi du moins » m'en flatter. Que sais-je? tu m'as peut-être tou» jours aimé: ta rigueur eut pour cause la mo» destie, & non le mépris; & peut-être cette » crainte excessive sert de prétexte à ton amour. » Parle, aurois-je deviné? tu ne me réponds pas! » la pudeur te fait baisser les yeux! tu rougis.... » tu souris! j'entends, j'entends; ne parles point, » ma bien aimée. Ce sourire, cette rougeur en » disent assez. »

Air. « J'ai retrouvé le calme au milieu de la » tempête. Ah! puisse le jour ne redevenir jamais » plus serein!

» C'est le plus beau de mes jours! c'est ainsi » que je voudrois vivre; ainsi que je voudrois » mourir. »

On voit que chacune de ces petites pièces forme une scène, un tableau animé, que tous les mouvemens en sont pris dans la nature, & qu'ils sont exprimés avec une simplicité qui n'exclut ni la finesse des pensées, ni la poésie du style. Il y en a aumoins une douzaine dont on peut dire la même chose, & qui méritent de servir de modèles.

Rien de plus propre à la musique que ces tableaux champêtres, dont le site varié lui permet d'employer toutes ses couleurs & ses nuances les plus délicates. Qu'un bon Poëte imite en vers françois les douze *cantates* de Métastase, ou qu'il en compose dans le même genre; & qu'un Musicien habile les rende avec grace, avec expression, avec génie, alors ce genre, *passé de mode*, comme le dit Rousseau, pourra se reproduire avec succès dans nos concerts, & y paroître préférable à de grands morceaux d'opéra, souvent tristes & lugubres, & qui perdent toujours une partie de leur charme, en quittant la scène & le théâtre pour lesquels ils ont été faits.

Comme il ne faut point s'approprier le bien d'autrui, je dois dire que les morceaux traduits de Métastase, que j'ai cités dans cet article, sont tirés d'une traduction complette de ses *cantates*, composée par une femme qui, heureusement pour moi, aime les lettres & les beaux arts, mais qui, aussi heureusement pour moi que pour elle-même, ne les cultive qu'en secret. (*M. Ginguené.*)

CANTATILLE. *s. f.* Diminutif de *cantate*, n'est en effet qu'une cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de récitatif, en deux ou trois airs en rondeau pour l'ordinaire, avec des accompagnements de symphonie. Le genre de la *cantatille* vaut moins encore que celui de la cantate, auquel on l'a substitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni passions ni tableaux, & qu'elle n'est susceptible que de gentillesse, c'est une ressource pour les petits faiseurs de vers, & pour les musiciens sans génie.

(*J. J. Rousseau.*)

CANTATILLE. Les morceaux de poésie & de musique ainsi nommés ont presque toujours mérité le jugement qu'en porte ici Rousseau; mais leurs défauts ne sont point de leur essence; pas plus qu'il n'est de l'essence de la cantate d'être composée de récits & d'airs en maximes, & de contenir trois grands récitatifs & trois grands airs.

Remarquez que les diminutifs n'ayant qu'une valeur & une signification relative, les *cantates* de Métastase, qui n'ont que deux airs & deux récitatifs, comparés aux grandes *cantates* françoises, qui en ont trois, ne sont que des *cantatilles*. Or, comme il paroît démontré que cette étendue

étendue suffit, d'après les développemens que doit avoir aujourd'hui chaque morceau de musique, la *cantatille* de ces sortes de cantates n'aura donc qu'un récitatif & un air, ou tout au plus y joindra-t-elle une cavatine au milieu du récitatif.

Mais quoique réduite à des bornes si étroites, on sent que rien ne l'empêche de peindre un sentiment & même une passion. Un bon Peintre a-t-il toujours besoin d'une grande toile pour produire de grands effets? Celui qui saura tout ce qu'on peut resserrer de pensées & d'images dans un seul vers ne sera pas embarrassé pour donner, dans un récitatif de douze ou quinze, & dans un air de huit, un assez riche canevas au Musicien. Vingt vers ne sont pas plus que soixante exclusivement condamnés à la fade *gentillesse* : une cantate est une espèce d'ode. Combien d'odes d'Horace disent plus en vingt vers, en seize, en douze, & même en huit, que de longues & froides prétendues odes de la Motte? *Les petits faiseurs de vers* font mal tout ce qu'ils font, & sont petits, même dans un quatrain. *Les Musiciens sans génie* ne doivent point du tout faire de musique; je leur défendrai la cantate, mais je ne leur permettrai pas même la *cantatille*. (*M. Ginguené.*)

CANTILENA. *s. f.* Terme italien, quelquefois employé en françois. Il signifie, selon Brossard, *chant*, *chanson*, toute composition de musique bien modulée. Sa véritable acception désigne *la partie chantante* en opposition avec les parties de remplissage, soit des instrumens, soit des voix. (Voyez *Canzone.*) (*M. Framery.*)

CANTIQUE. *s. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité.

Les premiers & les plus anciens *cantiques* furent composés à l'occasion de quelque événement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens historiques.

Ces *cantiques* étoient chantés par des chœurs de musique, & souvent accompagnés de danses, comme il paroît par l'écriture. La plus grande pièce qu'elle nous offre, en ce genre, est le *cantique* des *cantiques*, ouvrage attribué à Salomon, & que quelques auteurs prétendent n'être que l'épithalame de son mariage avec la fille du roi d'Egypte. Mais les théologiens montrent, sous cet emblême, l'union de Jesus-Christ & de l'église. Le sieur de Cahusac ne voyoit, dans le *cantique des cantiques*, qu'un opéra très-bien fait; les scènes, les récits, les duos, les chœurs, rien n'y manquoit, selon lui, & il ne doutoit pas même que cet opéra n'eût été représenté.

Je ne sache pas qu'on ait conservé le nom de *cantique* à aucun des chants de l'église romaine, si ce n'est le *cantique* de Siméon, celui de Zacharie, & le *magnificat*, appellé le *cantique* de la Vierge. Mais parmi nous on appelle *cantique* tout ce qui se chante dans nos temples, excepté les pseaumes qui conservent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *cantiques* à certains monologues passionnés de leurs tragédies, qu'on chantoit sur le mode Hypodorien, ou sur l'Hypophrygien, comme nous l'apprend Aristote au dix-neuvième de ses problêmes.

(*J. J. Rousseau.*)

* Il faut observer que cet article, quoiqu'imprimé dans le Dictionnaire de Rousseau, & adopté par lui, est copié presque en entier de celui de M. l'abbé Mallet, dans l'anc. Encyclopédie.

CANTO. Ce mot italien, écrit dans une partition sur la portée vuide du premier violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie chantante. (*J. J. Rousseau.*)

CANTO-FERMO, voyez *Plain-chant*, *Chant sur le livre*, *contre-point.*

CANZONE. *s. f.* Ce terme italien ne répond pas exactement à notre mot *chanson*. C'est une espèce de poëme destiné à la musique, plus ou moins long, divisé en couplets ordinairement de mètre semblable, & ressemblant assez d'ailleurs à la cantate. On donnoit autrefois le nom de *canzone* à des morceaux de symphonies sans paroles, qu'on a depuis appellés *sonates*. (Voyez ce *mot.*)

Le Dante regardoit les *canzoni* comme l'espèce la plus parfaite des compositions lyriques. (Voyez *della Volgare eloq. cap.* 4.) Il établit pour ce poëme des loix moins rigoureuses que celles du sonnet. Dans les définitions qu'il en donne, on trouve le mot *cantilena* employé comme diminutif de *canzone*. « Quand le sujet du morceau de chant, dit-il, est » grave ou tragique, on l'appelle *canzone* : on lui » donne le nom de *cantilena* quand le sujet est » comique ». Le mot de *cantilena* n'a plus aujourd'hui que l'acception que nous lui avons donnée plus haut. (*M. Framery.*)

CAPACITÉ, mot dont on se sert quelquefois au lieu d'*ambitus*. (Voyez *Ambitus.*)
(*M. de Castilhon.*)

CAPION. Il paroît, par un passage de Pollux, (*Onomast, liv. VI, chap.* 9) qu'il y avoit un nome ou air inventé par Terpandre, & nommé *capion*; c'étoit un air de *Cythare*, puisque son auteur professoit cet instrument. (*M. de Castilhon.*)

CAPITAL. *adj.* On donne quelquefois cette épithete au ton ou mode de la tonique d'une pièce.
(*M. de Castilhon.*)

CAPRICE. *s. m.* Sorte de pièce de musique libre, dans laquelle l'auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carrière à son génie & se livre à tout le feu de la composition. Le *caprice* de Rebel étoit estimé dans son tems. Aujourd'hui les *caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos violons.
(*J. J. Rousseau.*)

* Aujourd'hui les *caprices* sont passés de mode, au moins en musique, & l'on ne prélude plus guère que sur l'orgue ou sur le clavecin. (*M. Framery*).

CARACTERE. *Avoir du caractère* est une expression qui n'est point particulière à la musique: elle la partage avec les autres arts; mais il est nécessaire d'en savoir faire une juste application à l'art musical. Il n'est pas rare de voir les gens du monde, & même les artistes, attacher des idées différentes aux mêmes expressions, pour peu qu'elles soient métaphysiques, & alors ils ne s'entendent plus. Le moyen d'éviter cette confusion est de définir rigoureusement les termes qu'on emploie.

Pour qu'une musique ait du *caractère*, il ne suffit pas qu'elle exprime les paroles auxquelles elle est appliquée, ni même la situation dramatique; car une simphonie exécutée dans un concert & dénuée de paroles peut avoir aussi cette qualité. Il faut que son expression ait quelque chose de particulier qui saisisse l'oreille & l'ame de l'auditeur, & lui fasse croire que le sentiment qu'on a voulu peindre ne pouvoit être rendu d'aucune autre façon.

Le *caractère* est donc une certaine originalité qui se sent tout de suite, qui distingue un morceau de la foule, qui l'éléve au dessus de beaucoup d'autres peut-être mieux faits, plus remplis de mérite, mais auxquels il manque celui-là, qui lui attache enfin le sceau de l'immortalité. Pourquoi l'air des sauvages de Rameau a-t-il survécu à une infinité d'autres pièces excellentes du même Auteur? c'est qu'il a du *caractere*, & les variations de la mode, le changement des formes musicales, ne peuvent rien contre cette qualité. Tous les versets du *Stabat* de Pergolese sont également bien faits; il y en a plusieurs dont la mélodie est très-flatteuse, très-expressive même, & qui cependant ne sont pas restés dans la mémoire; on n'oubliera jamais le premier, ni le verset *vidit suum dulcem natum*. Leur *caractère* ineffaçable fera toujours le désespoir de ceux qui oseront récrire le *Stabat*.

Il n'est pas du tout nécessaire qu'un morceau soit du grand genre, ni qu'il soit destiné à exprimer une grande passion pour avoir du *caractère*. On en trouve dans les sentimens les plus simples & dans les plus petits airs. Cette chanson si naïve & si touchante du tendre Henri, *charmante Gabrielle*, a un *caractère* très-marqué: c'est celui que doivent avoir toutes les brunettes, que depuis quelque temps on appelle improprement *romances*; (voyez ce mot) Aussi chaque fois qu'on entend un air de ce genre, c'est à celui-là qu'on le compare sans s'en appercevoir. Il a pour ainsi dire fixé le *caractère* que doivent avoir les airs de cette espèce. Tous les morceaux d'une composition dramatique doivent être expressifs, mais ils ne peuvent pas toujours avoir du *caractère*, parce que toutes les situations ne s'y prêtent pas également, & qu'on ne sauroit être sûr d'être toujours original. Le *caractère* dramatique donné par le Poëte à ses personnages aide beaucoup le compositeur à en donner à ses productions. Aussi, quand ce *caractère* est vague, il en résulte ordinairement que la musique en manque, à moins que le compositeur n'ait eu l'art & les moyens de leur en déterminer un. M. Grétry est celui de nos Musiciens françois qui a le plus souvent imprimé un *caractère* à ses ouvrages.

Cette faculté vient de la nature, & les conseils des maîtres ne sauroient la communiquer. Il y a tel compositeur très-habile dans son art, en connoissant tous les moyens, dont le style même élégant & agréable n'est pas sans expression, & qui cependant n'a jamais su donner un *caractere* à sa musique; c'est que lui-même manque d'imagination & d'originalité. Ce Musicien aura des succès, mais ils ne seront pas durables. Ses productions se flétrissent beaucoup plutôt que les autres; une mode nouvelle en enlève jusqu'au souvenir, elles n'ont pas la vigueur nécessaire pour y résister. Les premiers ouvrages de Piccinni sont encore estimés en Italie, à peine s'y rappelle-t on les derniers d'Anfossi. Les *Dilettanti* s'amusent encore de la *buona figliuola*, & ils n'ont plus l'idée de la *Gianetta*, qui, beaucoup plus moderne, eut à peu près autant de succès dans son temps. Cependant la musique d'Anfossi est claire, élégante, mélodieuse & bien écrite, mais elle manque de *caractère* & d'originalité.

Ce défaut produit une monotonie dans l'expression, qui en détruit l'effet à la longue. Si le même style de chant est donné au maître & au valet, au héros & au paysan, à l'homme indifférent & à l'homme passionné, quelque variété que vous ayez cherché à mettre dans votre mélodie, elle paroîtra toujours de la même couleur. On sent bien qu'il seroit encore pis de donner un faux *caractere* à ses personnages; de donner, par exemple, un chant noble à une soubrette, un chant aimable & gracieux à un vieillard ridicule, & à un amant passionné le style d'un bouffon.

Si l'on reconnoît ces vérités, on en devra conclure que la comédie de *caractère* pourroit être tentée avec succès sur nos théâtres lyriques, pourvu que ceux qu'on voudroit y peindre fussent passionnés; ce seroit alors au poëte à les placer dans des situations musicales; à donner à son drame la forme & le mouvement que la musique exige, & qui seroient substitués aux développemens gradués qui appartiennent à la comédie proprement dite. On en a déjà donné l'exemple en Italie & en France, où l'on a peint des jaloux & des avares avec succès. Beaucoup d'autres *caractères* se prêteroient également aux moyens de la musique, & ce seroit ouvrir à cet art une nouvelle carrière qui n'attend plus qu'un poëte & un musicien de génie pour la parcourir. (*M. Framery.*)

CARACTERES DE MUSIQUE. Ce font les divers fignes qu'on emploie pour repréfenter tousles fons de la mélodie, & toutes les valeurs des tems & de la mefure; de forte qu'à l'aide de ces *caractères* on puiffe lire & exécuter la mufique exactement comme elle a été compofée, & cette manière d'écrire s'appelle *noter*. (Voyez *Notes*.)

Il n'y a que les nations de l'Europe qui fachent écrire leur mufique. Quoique dans les autres parties du monde chaque peuple ait auffi la fienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait pouffé fes recherches jufqu'à des *caractères* pour la noter. Au moins eft-il fûr que les Arabes ni les Chinois, les deux peuples étrangers qui ont le plus cultivé les lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils *caractères*. A la vérité les Perfans donnent des noms de villes de leur pays, ou des parties du corps humain aux quarante-huit fons de leur mufique. Ils difent, par exemple, pour donner l'intonation d'un air: *Allez de cette ville à celle-là*, ou, *allez du doigt au coude*. Mais ils n'ont aucun figne propre pour exprimer fur le papier ces mêmes fons; &, quant aux Chinois, on trouve dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement furpris de voir les jéfuites noter, & lire fur cette même note tous les airs chinois qu'on leur faifoit entendre.

Les anciens Grecs fe fervoient pour *caractères* dans leur mufique, ainfi que dans leur arithmétique, des lettres de leur alphabet: mais au lieu de leur donner, dans la mufique, une valeur numéraire qui marquât les intervalles, ils fe contentoient de les employer comme fignes, les combinant en diverfes manières, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, felon les genres & les modes, comme on peut voir dans le recueil d'Alypius. Les Latins les imitèrent, en fe fervant, à leur exemple, des lettres de l'alphabet, & il nous en refte encore la lettre jointe au nom de chaque note de notre échelle diatonique & naturelle.

Gui Arctin imagina les lignes, les portées, les fignes particuliers qui nous font demeurés fous le nom de *notes*, & qui font aujourd'hui la langue muficale & univerfelle de toute l'Europe. Comme ces derniers fignes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Aretin, ont encore de grands défauts, plufieurs ont tenté de leur fubftituer d'autres notes: de ce nombre ont été Parran, Souhaitty, Sauveur, Dumas, & moi même. Mais comme, au fond, tous ces fyftêmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on eft tout accoutumé, ne faifoient qu'en fubftituer d'autres dont l'habitude eft encore à prendre, je penfe que le public a très-fagement fait de laiffer les chofes comme elles font, & de nous renvoyer, nous & nos fyftêmes, au pays des vaines fpéculations. (*J. J. Rouffeau.*)

CARACTÈRES DE MUSIQUE. C'eft à tort que Rouffeau prétend que les nations de l'Europe foient les feules qui fachent noter leur mufique, & que notamment les Arabes, les Chinois, ni les Perfans n'aient de femblables *caractères*. Ce n'eft pas aux quarante-huit fons de leur mufique que les Arabes & les Perfans ont donné des noms de villes, mais à leurs modes; ainfi quand ils difent *allez de cette ville à celle-là*, par exemple, d'*Ifpahan à Babylonne;* il veulent dire: *paffez du mode d'Ifpahan au mode Babylonien.*

Ces deux peuples, & en général les Orientaux, notent les fons contenus dans toute l'étendue de leur fyftême par des lettres qui valent autant que les nombres.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
a	b	c	d	e	f	g	h	i	y
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
ya	yb	yc	yd	ye	yf	yg	yh	yi	k
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
ka	kb	kc	kd	ke	kf	kg	kh	ki	l
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
la	lb	lc	ld	le	lf	lg	lh	li	m.

Leur fyftême eft borné à quarante fons, ce qui forme deux octaves & près de deux tons. (Voyez *planches de mufique*, *fig.* 44, une pièce morefque écrite en caractères correfpondans à ceux des arabes, & dont le refrain eft traduit felon notre notation.) (Voyez auffi, pour de plus grands détails fur la manière d'ecrire les modes arabes & perfans, l'Effai fur la Mufique, de M. de la Borde, *tom. I.*)

Pour les Chinois, leurs *caractères* muficaux font également compofés de ceux de leur écriture. Ils n'en diffèrent ni pour la forme, ni pour la manière de les écrire, qui eft par colonnes & en commençant à droite. Voici les noms des fept premiers caractères qui repréfentent les fept fons différens d'une gamme, du grave à l'aigu: *ho*, *fee*, *y*, *chang*, *tche*, *koung*, *fan*. Viennent enfuite les deux *caractères lieou* & *ou*, qui repréfentent les octaves des deux premières notes *ho* & *fee*. Quant aux octaves des autres notes; elles font exprimées par les mêmes *caractères* que les fons graves, avec cette différence qu'on y ajoute à côté le *caractère gin*, qui défigne l'octave fupérieure. (Voyez *planches de mufique*, *fig.* 45.)

Outre ces *caractères*, les Chinois en ont d'autres qui fe placent au-deffous des premiers, & expriment différentes modifications de fon; voyez *fig.* 46.

Le figne du n°. 1 placé fous une note augmente la valeur du double.

Le figne n°. 2, marque qu'il faut répéter la note.

Le figne n°. 3 exprime une efpèce de tremblement, & marque qu'il faut tenir la note.

Le figne n°. 4 veut dire qu'il faut jouer trois fois la même note.

Le figne n°. 5, qu'il faut la jouer quatre fois.

Le ſigne n°. 6 exprime ou un repos ou la fin de l'air.

Enfin, le tambour & les caſtagnettes dont les Chinois ſe ſervent pour marquer la meſure, ont encore leurs ſignes particuliers & qui ſe placent au côté droit des notes. (Voyez les exemples 46 & 47.)

Le ſigne n°. 1 exprime qu'il faut frapper ſur un des côtés du tambour; le ſigne n°. 2, qu'il faut frapper ſur le milieu, & lorſque le premier ſigne revient, on frappe ſur l'autre côté du tambour; le double ſigne n°. 3, ſignifie que le joueur de caſtagnettes & le tambour doivent frapper enſemble, le plus ſouvent pour marquer la fin de la meſure.

A l'égard de la manière d'exprimer la valeur des notes, on peut dire que la meſure eſt comme notée chez les Chinois. Voici leur manière de la peindre aux yeux.

La valeur des notes, dit le Père Amyot, ſe connoît par l'eſpace que cette valeur occupe. Le compoſiteur, un compas à la main, ou ſimplement à vue d'œil, détermine d'abord tout l'eſpace que doit occuper une meſure entière, ou encore mieux une demi-meſure. Il aſſigne enſuite à chaque note la partie de cet eſpace qui lui convient, ſelon qu'il veut qu'on la tienne ou qu'on la paſſe rapidement. (Voyez la fig 48, *planches de muſique.*) Les lignes tracées horiſontalement y repréſentent de l'une à l'autre une demi-meſure.

Voici le rapport de la valeur des notes à ces lignes.

Si d'une ligne à la ſuivante il n'y a qu'un *caractère*, ce *caractère* vaut une blanche; s'il y en a deux, ils valent deux noires; s'il y en a quatre, ils valent quatre croches, &c. De même ſi de deux *caractères* placés entre ces deux lignes le ſecond eſt plus rapproché de la ligne inférieure, le premier vaudra alors une noire pointée, & le ſecond une croche, puiſqu'il eſt placé à l'extrémité du tems, & ainſi du reſte. Mais remarquez que la muſique des Chinois eſt grave, majeſtueuſe, & par conſéquent lente dans ſes mouvemens, telle qu'elle a été chez tous les anciens peuples dans ſon inſtitution.

L'air chinois que nous venons de citer, *fig.* 48, eſt l'original de celui que Rouſſeau a défiguré dans ſon dictionnaire de muſique. On ſera bien aiſe de le voir dans ſa véritable forme, & avec une plus juſte idée de ſon mouvement. (Voyez *Chinois,*) (*muſique des*)

Il eſt bon d'obſerver que cette manière avec laquelle les Chinois expriment la valeur des notes par la ſeule place qu'occupent les *caractères*, eſt ce qu'il y a de plus ingénieux dans le ſyſtême de notation de Rouſſeau qu'il a publié en 1743. Le reſte appartient au Père Souhaitty, ſur le nom duquel il gliſſe légérement dans cet article, pour n'en plus parler au mot *notes* où il renvoie. Nous détaillerons à ce même mot *notes*, la manière indiquée par le Père *Souhaitty*, dans ſes Nouveaux Élémens du Chant. (Voyez *Notes.*) (*M. Framery.*)

CARRILLON. Sorte d'air fait pour être exécuté par pluſieurs cloches accordées à différens tons. Comme on fait plutôt le *carrillon* pour les cloches que les cloches pour le *carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de ſons divers qu'il y a de cloches. Il faut obſerver de plus, que tous leurs ſons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire harmonie avec celui qui le précède & avec celui qui le fuit; aſſujettiſſement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une meſure & même au-delà, afin que les ſons qui durent enſemble ne diſſonent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres obſervations à faire pour compoſer un bon *carrillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que ſatisfaiſant: car c'eſt toujours une ſotte muſique que celle des cloches, quand même tous les ſons en ſeroient exactement juſtes; ce qui n'arrive jamais. On trouvera, (*planc. de muſi. fig.* 49.) l'exemple d'un *carrillon* conſonnant, compoſé pour être exécuté ſur une pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célèbre horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle aſſujettiſſent le concours harmonique des ſons voiſins & le petit nombre des timbres, ne permet guères de mettre du chant dans un ſemblable air. (*J. J. Rouſſeau.*)

CARRILLONNER, *v. n.* c'eſt exécuter un carrillon ſur des cloches. (Voyez ci-deſſus *Carrillon.*) (*M. de Caſtilhon.*)

CARRILLONNEUR, *ſ. m.* celui qui carrillonne, ou exécute un carillon ſur des cloches. (*M. de Caſtilhon.*)

CARNYX, eſpèce de trompettes des Gaulois. (Voyez *Trompette.*) (*M. de Caſtilhon.*)

CARTELLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, ſur leſquelles on entaille les traits des portées, pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en compoſant, & l'effacer enſuite avec une éponge; l'autre côté qui n'a point de portées peut ſervir à écrire & barbouiller, & s'efface de même, pourvu qu'on n'y laiſſe pas trop vieillir l'encre. Avec une *cartelle* un compoſiteur ſoigneux en a pour ſa vie, & épargne bien des rames de papier reglé: mais il y a ceci d'incommode, que la plume paſſant continuellement ſur les lignes entaillées, gratte & s'émouſſe facilement. Les *cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples. (*J. J. Rouſſeau.*)

* J'ai eu des *cartelles* venant de Rome & de Naples, & qui n'étoient point de peau d'âne; elles ont le défaut d'être trop petites, & de ne pouvoir ſervir de brouillon que pour une douzaine de meſures tout au plus. Voici une manière de les faire.

Prendre un morceau de toile unie, ni trop fine ni trop groſſe; la mettre bien tendue dans un cadre.

Imprimer une couche de laque sans colle, détrempée dans de l'huile de lin, de chaque côté. Quand cela est sec, ajoutez du blanc d'Angleterre parfaitement pilé avec l'huile de lin, trois ou quatre couches.

On peut parvenir au même but avec d'autres préparations que les peintres connoissent, ainsi que les marchands de couleurs.

Pour éviter l'inconvenient dont parle Rousseau, de voir la plume s'émousser promptement en passant sur les reglures entaillées, on peut faire faire ces réglures au pinceau avec du noir d'ivoire, préparé de même à l'huile de lin. Elles ne s'effaceront point, & présenteront à la plume une surface plus unie. Cependant je n'ai pas eu à me plaindre de celles dont je me suis servi, quoi qu'elles fussent creusées.

Une observation plus essentielle, c'est de ne pas écrire sur ces *cartelles* avec de l'encre ordinaire. Le vitriol ou la couperose qui entre dans sa composition a des qualités tellement pénétrantes & corrosives, que pour peu que cette encre ait séjourné seulement vingt-quatre heures sur la *cartelle*, on ne peut plus l'en effacer qu'avec des peines infinies, & en usant d'autant la préparation. Il faut se servir d'encre de la Chine à laquelle on donne le degré de noir que l'on veut. Elle s'efface très-facilement avec une éponge humide, quelque séjour qu'elle ait fait sur la *cartelle*. (*M. Framery.*)

CASTAGNETTES, *s. m. plur.* instrument de percussion en usage chez les Maures, les Espagnols, & les Bohémiens. Il est composé de deux petites pièces de bois, rondes, seches, concaves, & de la grandeur à peine d'un écu de six livres. On s'en sert pour accompagner des airs de danse: les concavités s'appliquent l'une contre l'autre quand on en joue. C'est pour cet effet que les deux pièces sont attachées ensemble par un cordon passé dans un trou percé à une petite éminence laissée au bord de la *castagnette*, & qui en est comme le manche. Le cordon se tourne ou sur le pouce ou sur le doigt du milieu; s'il est tourné sur le pouce, c'est le doigt du milieu qui fait résonner les concavités l'une sur l'autre; s'il est tourné sur le doigt du milieu, ce sont les doigts libres de part & d'autre qui font la même fonction. Les *castagnettes* marquent le mouvement, & doivent au moins battre autant de fois qu'il y a de notes dans la mesure. Ceux qui en jouent habilement peuvent doubler, tripler.

La tablature des *castagnettes* se marque par des notes de musique placées au-dessus & au-dessous d'une même ligne. Celles qui sont au-dessus sont pour la main gauche, & celles qui sont au dessous, sont pour la main droite. La ligne de la tablature doit être tranchée de mesure en mesure par une ligne perpendiculaire, afin de distinguer les mesures. Il doit y avoir aussi au commencement de la ligne une clef, & le signe de la mesure. (Voyez *la tablature de cet instrument*, *planches de musique*, *fig.* 50. (*M. de Castilhon.*)

CASTRATO. *s. m.* Musicien qu'on a privé, dans son enfance, des organes de la génération, pour lui conserver la voix aiguë qui chante la partie appellée *dessus* ou *soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes si différens, il est certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui survient aux hommes à l'âge nubile, & qui baisse tout-à-coup leur voix d'une octave. Il se trouve, en Italie, des pères barbares qui, sacrifiant la nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaisir des gens voluptueux & cruels, qui osent rechercher le chant de ces malheureux. Laissons aux honnêtes femmes des grandes villes les ris modestes, l'air dédaigneux, & les propos plaisans dont ils sont l'éternel objet; mais faisons entendre, s'il se peut, la voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'élève contre cet infâme usage, & que les princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougissent une fois de nuire en tant de façons à la conservation de l'espèce humaine.

Au reste, l'avantage de la voix se compense dans les *castrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur & sans passions, font, sur le théâtre, les plus maussades acteurs du monde; ils perdent leur voix de très-bonne heure & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que l'*r*, qu'il ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *castrato* ne puisse offenser les plus délicates oreilles, il n'en est pas de même de son synonyme françois. Preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou deshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache, que de l'usage de la bonne compagnie, qui les tolère ou les proscrit à son gré.

On pourroit dire, cependant, que le mot italien s'admet comme représentant une profession, au lieu que le mot françois ne représente que la privation qui y est jointe. (*J. J. Rousseau.*)

CASTRATO. L'origine de cet horrible usage de la mutilation des hommes est incertaine; mais elle est d'une haute antiquité, comme le sont tant d'autres abus qui déshonorent & avilissent l'espèce humaine. On lit cette défense dans le Deutéronome, (chap. 23, v. 1,) *non ingrediatur eunuchus, attritis vel amputatis testiculi, & abscisso veretro, ecclesiam Domini.* Manethon affirme que le père du fameux Sesostris, Roi d'Egypte, fut tué par ses propres eunuques. Amien Marcellin, (liv. 14, c. 6,) attribue cette invention à Sémiramis, qui sans doute imagina ce moyen pour s'abandonner librement & sans risque à la dissolution dont elle est généralement accusée.

Les voyageurs & les historiens assurent que cette coutume est établie de temps immémorial chez les peuples orientaux, & qu'elle n'y eut d'autre origine que la jalousie, qui n'imagina point d'autre moyen de s'assurer de la fidélité des femmes.

Quoi qu'il en soit, l'usage des asiatiques anciens & modernes n'est pas, à beaucoup près, si abominable que celui des européens, puisqu'au moins il a chez les premiers un motif excusable en apparence. La passion de la jalousie, ou celle d'une volupté effrénée, ont une sorte d'excuse dans leur violence même. Mais en Europe, & dans un siécle de raison, de philosophie & d'humanité, pour quoi commet-on encore le même crime que ces barbares? Pour entendre une voix plus douce, & qui ait une octave de plus que les autres voix.

Il ne semble pas qu'il y ait eu dans la haute antiquité des eunuques chantans, à moins qu'on ne regarde comme tels les prêtres de Cybèle, qui se mutiloient à leur initiation, pour imiter Atys, amant de la Déesse. Ils alloient dans les rues, jouant des instrumens, & chantant des chansons ou des hymnes. C'est ce que disent tous les auteurs; mais aucun ne parle de la voix singulière que devoit leur procurer cette mutilation. Remarquez aussi que dans toute l'histoire de l'Asie, où il est si souvent question d'eunuques, il n'y en a pas un seul dont on cite la voix. L'effet vocal de cette opération infâme seroit-il concentré dans notre europe?

Le seul exemple qu'une antiquité moins reculée nous fournisse de la castration destinée aux vains plaisirs du public, est rapporté par Saint Cyprien. Il nous apprend que de son temps on faisoit aux pantomimes la même opération qu'on fait de nos jours aux chanteurs, pour leur conserver dans tout le corps une souplesse que des hommes faits ne peuvent avoir. Dans ces jeux lascifs qui détruisirent à la fois les bonnes mœurs & l'art dramatique, le maître qui savoit faire ressembler davantage un homme à une femme passoit pour avoir fait le meilleur disciple.

On ignore l'époque fixe de l'introduction de cet usage dans l'Europe moderne. Malgré l'opinion commune, il paroît qu'il étoit connu en Espagne avant que de l'être en Italie. Une bulle de Sixte V, adressée au Nonce d'Espagne, prouve que les *castrati* étoient déjà fort communs au-delà des pyrénées. Sixte ne défend dans cette bulle ni la castration, ni l'emploi des chanteurs mutilés dans la musique d'église, la seule qui fût alors connue. Il ne proscrit que l'abus qui s'étoit introduit, de marier ces *castrats* avec des femmes.

Du temps de ce Pontife, & dix ans encore après sa mort (1), les parties de dessus, ou *soprani*, étoient remplies, à la chapelle pontificale, par des espagnols qui chantoient en fausset, *voce di falsetto*. Il est remarquable que les espagnols qui avoient dès-lors poussé l'art du chant assez loin pour cultiver à ce point des voix factices, au lieu de les employer chez eux, leur préférassent d'autres voix factices, qu'ils ne se procuroient que par une barbarie recherchée. Il l'est également que Rome empruntant à l'espagne ces *falsetti*, ne leur préférât point des *castrats* qu'elle pouvoit lui emprunter de même.

(1) Il mourut en 1590.

Une note communiquée à M. Burney, par le Signor Santarelli, maître de la chapelle pontificale, & lui-même *soprano* ou *castrat*, ne laisse aucun doute sur le temps où ses pareils ont commencé d'y être employés. Elle est tirée d'un recueil manuscrit de sa composition, intitulé *Estratto di alcune notizie storiche appartinenti alla facoltà musicale*. Elle nous apprend quel fut le premier *soprano* italien, & quel fut le dernier *falsetto* espagnol.

Padre Girolamo da Perugia, Prete della congregazione dell' oratorio fiorì nel Secolo XVII. Fù eccellente cantore della parte di soprano, e fù il primo evirato che avesse luogo nella capella pontificia, avendo fino allora servito la capella in qualità di soprani i nazionali spagnuoli con voce di falsetto. Il prelodato padre fù amesso tra cantori pontifici nel 1601, *e morì nel* 1644. C'est-à-dire: le Père Jérome de Pérouse, Prêtre de la congrégation de l'oratoire, fleurit dans le XVII^e^ siécle. C'étoit un excellent chanteur pour la partie de *soprano*, & il fut le premier *castrat* admis dans la chapelle pontificale: jusqu'alors c'étoient des espagnols qui, avec des voix de fausset, desservoient cette chapelle en qualité de *soprani*. Le Pere Jérome y entra l'an 1601, & mourut en 1644.

Nous apprenons ici en passant, qu'on n'exigeoit pas alors d'un Prêtre toutes les qualités qui lui sont nécessaires aujourd'hui, comme elles l'étoient dans l'ancienne loi; & qu'on n'avoit pas encore adopté à Rome dans toute sa rigueur la prohibition du Deutéronome, citée au commencement de cet article.

Seconde partie de la note. *Giovanni de Sanctos, Spagnuolo, quale morì in Roma nell' anno* 1625, ... *è stato l'ultimo soprano di voce di falsetto che abbia servito la capella Pontificia.* Jean de Sanctos, espagnol, mort à Rome l'an 1625.... a été le dernier *soprano* en voix de fausset qui ait servi à la chapelle Pontificale.

L'effet merveilleux de ces voix dans la musique sacrée ne tarda pas sans doute à les faire employer sur le théâtre lyrique, né à la fin du siécle précédent, & qui commençoit à faire des progrès.

Dans l'origine des représentations lyrico-dramatiques, les parties de *soprano* étoient pour la plupart exécutées par des enfans. Mais le changement de voix qui accompagnoit en eux l'âge viril, & la difficulté qu'on trouvoit à leur faire mettre dans leur

anant expression de sentimens étrangers à l'enfance, engagèrent les entrepreneurs des spectacles à leur substituer ces êtres dénaturés qui sortent de l'enfance sans jamais devenir hommes. On voit dans une lettre du célèbre voyageur *Pietro della Valle*, écrite à *Lelio Guidicione*, en 1640, que les *castrati* étoient dès-lors très communs sur les théâtres d'Italie. Les plus fameux de ces premiers virtuoses furent *Guidobaldo*, *Campagnuola*, *Gregori*, *Angelucci*, & surtout *Loretto Vittori*, dont quelques auteurs contemporains font des éloges qui semblent à peine pouvoir convenir à un mortel.

L'admiration augmenta en proportion des raffinemens & des recherches de l'art du chant, & comme dans notre siécle cet art & celui de la composition dramatique sont parvenus au dernier degré, l'enthousiasme a été au comble. Plus de théâtres, plus de chapelles dans la moindre petite ville d'Italie, qui n'aient leurs *castrati*. Les plus célèbres ont fait des fortunes énormes : appellés dans presque toutes les contrées de l'Europe, ils les ont rendues en quelque sorte tributaires de l'Italie. L'éviration a fait passer au-delà des monts presqu'autant de trésors que les annates. L'Angleterre qui les refuse au Pape, a souvent comblé de richesses des *soprani* de sa chapelle. Un *castrato* a gouverné l'Espagne, & est revenu en Italie bâtir des palais, & tenir un état de Prince.

De tels exemples ont eu la suite qu'ils devoient avoir. Dans l'espérance de voir un jour leurs enfans faire une fortune aussi brillante, & de la partager avec eux, des parens barbares se sont mis de toutes parts en Italie à multiplier un sacrifice qui fait frémir la nature. Le nombre des victimes est devenu innombrable ; & l'on ne peut comparer sans horreur le plaisir que font ceux de ces malheureux qui parviennent à un talent distingué, les richesses qu'ils rapportent en Italie, & celles qu'ils contribuent peut-être à faire verser par les voyageurs étrangers, avec la barbarie du crime contre nature auquel ils doivent ces avantages, avec l'horrible coup porté à la population, dans un pays où tant d'autres causes de dépopulation s'y joignent ; avec l'existence infortunée d'une foule de ces misérables, qui ont tout perdu sans rien gagner, qui cessent d'être hommes sans en devenir meilleurs chanteurs, & qui manquant de voix, sont réduits à professer tristement toute leur vie d'autres parties de la musique, où la perte irréparable qu'ils ont faite est entièrement inutile, & ne reçoit aucun dédommagement.

Les Papes se sont souvent armés contre cet abus. Clément XIV a renouvellé avec beaucoup de force les excommunications contre les auteurs de ces mutilations criminelles ; il est même d'usage que chaque Pape en fasse autant à son exaltation. Les loix de la police humaine se sont jointes à cette police spirituelle. Un pere a bien l'effronterie de se montrer avec un fils qu'il a mis hors d'état d'en avoir jamais ; mais il faut qu'il se cache quand il opère ou fait opérer cette dégénération. Le Dr. Burney, malgré les recherches les plus exactes, n'a pu découvrir dans aucun endroit de l'Italie, où & par qui l'opération est faite. M. de la Lande a été plus heureux, puisqu'il assure dans son *voyage*, avoir vu à Naples des boutiques avec cette inscription : *qui si castrano i ragazzi ;* mais la sévérité des loix contre la castration rend cette affiche invraisemblable.

La mémoire de M. de la Lande l'a peut-être trompé. Il se sera rappellé d'avoir lu dans Voltaire, (commentaire sur le livre des délits & des peines) ce trait qui n'étoit sans doute qu'une plaisanterie : « il n'y a pas long-temps qu'on voyoit à Naples, » en gros caractères, au-dessus de la porte de cer» tains barbiers : *qui si castrano maravigliosamente* » *i putti ;* » & il aura cru se souvenir d'avoir vu lui-même à Naples une inscription pareille.

Il faut cependant que les Magistrats ne veillent pas avec une extrême exactitude, puisque si l'on est obligé de commettre secrettement le crime, on peut l'avouer lorsqu'il est commis. Il n'y a donc point de sévérité outrée à dire que cette barbarie, la dépravation qu'elle annonce & celle qu'elle entraîne, déshonorent véritablement l'Italie aux yeux de la philosophie & de l'humanité. Plus d'un écrivain philosophe s'est élevé, mais infructueusement, contre cet usage. Un de ceux qui l'ont fait avec le plus de véhémence, est le Signor Artéaga dans ses *révolutions du théâtre lyrique*.

« Si j'avois, dit-il, le droit d'élever la voix contre les abus qui ne sont pas purement littéraires, je citerois devant un tribunal dont on n'appelle pas, devant le tribunal de l'humanité, de la philosophie & de la religion, la barbare & exécrable coutume qui se conserve toujours en Italie, de mutiler si cruellement des êtres infortunés, sans autre but que de flatter l'oreille par l'inutile & vain plaisir du chant ; que d'amuser dans ses dégoûts un public capricieux, oisif & corrompu ; que d'exciter un applaudissement passager & frivole sur ces théâtres qui furent jadis institués pour graver dans l'ame des peuples les maximes les plus importantes de la morale. »

« J'exhorterois les grands de la terre qui accumulent follement sur ces hommes dégénérés les honneurs & les richesses, & favorisent ainsi cet abus infâme, je les exhorterois, dis-je, à consacrer leurs trésors & leur protection à d'autres usages moins déshonorans pour la raison, & moins pernicieux pour l'espèce humaine. »

« Je ferois rougir ces philosophes qui consacrent leurs recherches à des objets inutiles, & négligent cet horrible attentat, lequel se maintient uniquement, parce qu'il est autorisé par le temps, & parce qu'il est soutenu par le *despotisme du plaisir* (1) ».

(1) J'ai dû conserver, dans la traduction, cette expression originale & neuve.

« Je réveillerois le zèle des Ministres des autels, pour qu'ils ne donnassent plus d'aziles dans le séjour de la divinité à ce préjugé barbare, qui ne peut que l'offenser. Je leur mettrois sous les yeux l'exemple du Pape Clément XIV, qui ralluma les foudres du vatican contre les cruels promoteurs de l'éviration. »

« Je me tournerois vers ce sexe qu'on ne devroit pas s'attendre à voir le défenseur d'une pareille cause. Je supplierois les femmes de concourir par toute l'influence que la nature leur a donnée sur nous, à déraciner une coutume qui tend si directement à la destruction de leur empire. »

« Mais puisque l'obscure & solitaire philosophie, trop foible pour résister à la tyrannie des opinions, ne peut que gémir sur cette barbarie, je me bornerai à indiquer les abus qu'elle a introduits sur le théâtre lyrique. »

L'auteur se borne à deux de ces abus qui sont les plus choquans, peut-être, mais qui ne sont pas les seuls. C'est la disconvenance d'un visage imberbe & efféminé, avec le rôle & le caractère d'un héros; & le défaut d'action & de mouvement dramatique, qui est en général celui de tous les acteurs italiens dans l'opéra sérieux, mais sur-tout celui des *castrati*, exclusivement occupés de leur chant.

Mais ce n'est pas uniquement à l'effet dramatique que nuisent ces acteurs mutilés, c'est souvent même à l'effet musical. Le charme de la musique n'est pas seulement dans l'union des parties: il est aussi dans les oppositions & les contrastes. Or, quelles oppositions & quels contrastes peut-il y avoir entre les voix de femmes & celles des *castrati?* La plupart des grands opéra italiens ont sept acteurs. Un seul a la voix de tenore, c'est un pere, un roi, un tyran. Il y a ensuite *prima donna*, *seconda donna*, *& terza donna*; *primo uomo*, *secondo uomo*, *& terzo uomo*; aucun de ces *hommes* de nom n'est homme, & tous trois ont des voix de dessus comme les trois femmes. Voilà pourquoi tous les morceaux qui se succèdent paroissent trop souvent avoir la même couleur.

C'est bien pis à Rome, où les femmes ne montent point sur le théâtre, où les six rôles d'hommes & de femmes sont remplis par des *soprani*, qui ne sont ni l'un ni l'autre; où, à l'exception du *tenore*, quelque personnage que vous voyiez paroître, quelque costume qui vous frappe, vous avez toujours dans l'oreille le même genre & le même diapazon de voix. Comment avec tout le génie possible un compositeur pourroit-il donner à chaque rôle le caractère qui lui convient, quand tous doivent être rendus par des êtres qui n'y conviennent pas? Comment se passionnera-t-il pour un Alexandre à voix féminine, ou pour une Didon, représentée par le Seigneur un tel? Quelle variété pourra-t-il introduire parmi toutes ces voix uniformes?

Les mœurs ne souffrent pas moins de cet abus, que la musique & la représentation théâtrale. Si ces héros factices parviennent rarement à faire illusion aux yeux des spectateurs, les fausses héroïnes y réussissent quelquefois beaucoup mieux, & beaucoup trop. Ce n'a pu être dans l'origine que par un scrupule religieux que dans la métropole de l'empire chrétien, dans le séjour du chef spirituel de cet empire, il a été défendu aux femmes de paroître sur le théâtre. Mais quelle absurdité d'y admettre des acteurs en qui la nature est outragée, & qui souvent invitent à l'outrager encore par l'illusion même qu'ils s'efforcent de faire naître!

Mais l'intérêt des mœurs, celui de l'humanité, celui même de l'art, ont beau réclamer contre le barbare usage de mutiler les hommes pour leur conserver dans des corps adultes une voix d'enfant, l'extrême beauté de ces voix séduit tellement les Italiens, l'habitude de les entendre s'est si bien changée en besoin, qu'ils consentiront difficilement, que peut-être même ne consentiront-ils jamais à en être privés. C'est de Rome qu'il faudroit que partît la réforme, & c'est sur-tout à Rome que les *castrati* fourmillent. Chaque Souverain Pontife renouvelle, il est vrai, les excommunications & les défenses; mais à la cérémonie même de son exaltation, mais à toutes ses *fonctions* sacrées, la voix des *castrati* remplit la chapelle pontificale.

Comment abolir l'éviration, tandis qu'elle peuplera de virtuoses cette chapelle; tandis que non-seulement tous les théâtres, mais toutes les églises de Rome & de l'Italie entière retentiront de ces voix devenues presque surnaturelles par un crime contre la nature?

Dans un pays tout ecclésiastique, les foudres de l'église sont des armes qu'on peut encore employer avec fruit. Peut-être n'existe-t-il pas un théâtre, depuis la Calabre jusqu'aux Alpes, où l'on osât faire monter un *castrato*, si le Pape avoit lancé contre les entrepreneurs des spectacles, contre les spectateurs, contre les acteurs en contravention, & même contre les acteurs ou actrices qui consentiroient à jouer avec eux, une excommunication sérieuse, fondée sur les grands motifs de la religion, de la morale & de l'humanité.

Et supposé qu'en Italie même cette arme, autrefois si redoutée, eût perdu de sa force, & que le siége Pontifical craignît de se compromettre avec des puissances mondaines, au moins a-t-il tout empire sur la nombreuse tribu ecclésiastique & monachale. Les *castrati* disparoîtroient donc de tout le Service Divin, si, à commencer par sa chapelle, & par tous les temples de Rome, le Pape vouloit réellement les en bannir. Il ne lui en coûteroit qu'une bulle pour que ces malheureux ne trouvassent plus d'emploi ni dans les églises paroissiales, où la mollesse de leur voix a introduit une musique efféminée, ni dans les couvens de moines qui seroient si fâchés de ressembler à leurs chanteurs, ni dans ceux de nones dont

dont l'imagination, lorsqu'elles entendent ces chants factices, se reporte avec compassion de l'effet à la cause.

Personne ne pourroit contester au Souverain Pontife le droit d'exiger, pour chanter dans les temples les louanges de l'Eternel, les mêmes qualités viriles sans lesquelles il n'est pas permis d'y célébrer les Saints mystères.

La réforme une fois faite dans les églises, ce seroit encore au Pape à commencer celle des théâtres. Souverain de Rome, il pourroit défendre aux trois spectacles de cette capitale, qui fut si long-temps celle du monde, l'admission des Césars & des Porus imberbes, & à voix enfantine. Dans les petites provinces où s'étend sa souveraineté temporelle, & dans lesquelles plusieurs petites villes ont d'assez grands théâtres, il feroit aisément les mêmes défenses.

Il faudroit en même temps que les Cardinaux & les *Monsignori* retirassent leur protection & leurs préférences suspectes à ces jeunes virtuoses.

Quos si puellarum insereres choro,
Mire sagaces falleret hospites,
Discrimen obscurum, solutis
Crinibus, ambiguoque vultu.

Les *castrati* n'étant donc plus admis, ni dans les églises ni sur les théâtres, dans les états du Pape; étant également bannis de tous les temples & de toutes les communautés dans l'Italie entière, le plus grand coup seroit porté, & la révolution générale suivroit bientôt. On auroit dans toutes les chapelles des enfans ou des *falsetti*, comme on en avoit autrefois, comme on continue d'en avoir dans plusieurs états de l'Europe; on auroit pour les théâtres des *tenori*, même des *falsetti*, pour les très-jeunes rôles; on introduiroit dans l'opéra sérieux des *basses* nobles qui en sont exclues on ne sait pourquoi; & ces voix réunies à celles des femmes, & contrastant avec elles, offrant au compositeur plus de ressources, au spectateur plus de variété, prouveroient à l'Italie, par le meilleur systême de musique dramatique qui en résulteroit nécessairement, combien elle s'est long-temps trompée, même sur ses plaisirs.

(*M. Ginguené.*)

CATABAUCALESE. Chanson des nourrices chez les anciens. (Voyez *Chanson.*) (*J. J. Rousseau.*)

CATACHOREUSIS, chanson des Grecs, pendant laquelle on représentoit, dans les jeux pythiens, Apollon dansant après sa victoire sur le serpent. (*M. de Castilhon.*)

CATACHOREUSIS, cinquième & dernière partie du nôme *pythien*, suivant Pollux. (Voyez *Pythien.*) (*M. de Castilhon.*)

CATACHRESE. *s. f.* Quelques musiciens qui ont écrit en latin & en allemand, ont emprunté ce mot de la réthorique, & s'en servent en musique à-peu-près dans le même sens, disant qu'on fait une *catachrèse* lorsqu'on sauve une dissonance d'une façon dure & inusitée. Les musiciens pythagoriciens entendent aussi par ce mot une suite de sixtes entre trois parties, ensorte qu'il se trouve plusieurs quartes de suite entre les parties supérieures, parce que la quarte étant, suivant eux, une consonnance parfaite, on ne peut en faire plusieurs de suite.

(*M. de Castilhon.*)

CATACOIMESE, chanson des Grecs, lorsqu'ils menoient coucher les époux. (Vossius, *poët. I*, *chap.* 13, §. 5.) (*M. de Castilhon.*)

CATACOUSTIQUE. *s. f.* Science qui a pour objet les sons réfléchis, ou cette partie de l'acoustique qui considère les propriétés des échos. Ainsi la *catacoustique* est à l'acoustique ce que la catoptrique est à l'optique. (*J. J. Rousseau.*)

CATAKELEUSME, la troisième partie du nôme Pythien, suivant Strabon, & la seconde, suivant Pollux. (Voyez *Pythien.*)

(*M. de Castilhon.*)

CATAPHONIQUE. *s. f.* Science des sons réfléchis qu'on appelle aussi *catacoustique.* (Voyez *catacoustique.*) (*J. J. Rousseau.*)

CATAPLEON. On appelloit ainsi la musique pendant laquelle on dansoit ordinairement la pyrrhique en faisant un cliquetis d'armes.

(*M. de Castilhon.*)

CATASTOME. Hesychius appelle *catastome*, l'embouchure ou la partie de la flûte qu'on met dans la bouche: alors c'est la même chose qu'*olinous.* (Voyez *Olinous.*) (*M. de Castilhon.*)

CATATROPA. C'étoit, suivant la division de Terpandre, la quatrième partie du mode des cithares. (Pollux, *Onomast. liv. IV*, *chap.* 9.) Le mot *catatropa* signifie *course.* (Voyez *Métareha.*)

(*M. de Castilhon.*)

CAVATINE. *s. f.* Sorte d'air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni reprise, ni seconde partie, & qui se trouve souvent dans des récitatifs obligés. Ce changement subit du récitatif au chant mésuré, & le retour inattendu du chant mesuré au récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du récitatif obligé.

Le mot *cavatina* est italien, & quoique je ne veuille pas, comme Brossard, expliquer dans un dictionnaire françois tous les mots techniques italiens, sur-tout lorsque ces mots ont des synonymes dans notre langue, je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots qu'on emploie dans la musique notée, parce qu'en exécutant cette musique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'auteur n'y a pas mis pour rien. (*J. J. Rousseau.*)

* L'animosité de Rousseau contre Brossard est bien extraordinaire & bien injuste! L'équité nous

oblige à transcrire ici le titre de son ouvrage pour que nos lecteurs puissent juger si *l'explication de tous les mots techniques italiens dans un dictionnaire françois*, étoit en effet superflue & contraire à son but.

Dictionnaire de Musique, contenant UNE EXPLICATION DES TERMES GRECS, LATINS, ITALIENS *& françois, les plus usités dans la musique;* A L'OCCASION *desquels on rapporte tout ce qu'il y a de plus curieux & de plus nécessaire à savoir, tant pour l'histoire & la théorie, que pour la composition & la pratique ancienne & moderne de la musique, &c. ensemble une table alphabétique* DES TERMES FRANÇOIS *qui sont dans le corps de l'ouvrage,* SOUS LES TITRES GRECS, LATINS ET ITALIENS, *pour servir de supplément*, &c. *par* Me SEBASTIEN DE BROSSARD, &c.

On voit donc que c'est seulement *par occasion* & à titre d'accessoire, qu'il traite de la composition & de la théorie de la musique; que son dessein principal étoit de faciliter à ceux qui étudient cet art l'intelligence des mots *grecs*, *latins & italiens* qui s'y trouvent employés, & qu'il est ridicule de lui faire un reproche d'avoir rempli précisément le but qu'il s'étoit proposé. D'ailleurs Brossard n'a expliqué, comme Rousseau, que ceux qui *se trouvent dans la musique notée.* Au reste *cavatine*, en italien *cavatina*, est un diminutif de *cavata*, qui veut dire *ôtée, retranchée.* C'est une portion de récitatif soumise à la mesure & aux formes régulieres de la mélodie, & par conséquent distincte & pour ainsi dire *séparée* du reste. Ou si on l'aime mieux, on a voulu exprimer ainsi un air dont la seconde partie est *retranchée.* (*M. Framery.*)

CENTON, *s. m.* en italien *centone.* On appelle ainsi un opéra composé d'airs de plusieurs maîtres. Presque tous les opéras donnés ailleurs que sur le théâtre pour lequel ils ont été faits sont, en grande partie, des *centons*, parce que les airs qui ont été écrits pour tels chanteurs ne conviennent pas à tels autres. Alors chacun y place les morceaux de son choix & avec lesquels il espère le plus briller. Ces ouvrages sont incohérens & offrent une bigarrure de style désagréable pour les oreilles délicates. Aussi les *centons* ont-ils rarement quelque réputation. Il est clair que dans tout ceci je ne parle que de l'opéra italien. En France nos voix se prêtent à tout, & les airs une fois ajustés à des paroles sont invariables.

A Londres, le premier opéra que l'on donne à l'ouverture du théâtre, en attendant que tous les membres du parlement soient rentrés, que tous les citoyens soient revenus habiter la ville, est ordinairement un *centon.* On en fait aussi dans les petites villes d'Italie qui n'ont pas le moyen d'avoir un compositeur en titre.

Un opéra ainsi formé de pièces de rapport se nomme plus vulgairement *pasticcio* qui signifie *pâté*, composition dans laquelle il entre divers ingrédiens. (*M. Framery.*)

CENTONISER. *v. n.* Terme de plain-chant. C'est composer un chant de traits recueillis & arrangés pour la mélodie qu'on a en vue. Cette manière de composer n'est pas de l'invention des symphoniastes modernes; puisque, selon l'abbé le Beuf, Saint Grégoire lui-même a *centonisé.* (*J. J. Rousseau.*)

CEON. Athénée dit, d'après Aristoxene, qu'Hyagnide le Phrygien avoit inventé des chansons nommées *ceon & babys.* (Voyez *Babys.*) (*M. de Castilhon.*)

CEPION, espèce d'air de flûte des anciens. (Voyez *Flûte.*) (*M. de Castilhon.*)

CERODETOS. On trouve quelquefois le mot *cerodetos* pour indiquer le sifflet de Pan, parce qu'il étoit anciennement formé de plusieurs tuyaux joints avec de la cire; & remarquez que plusieurs auteurs attribuent l'invention de cet instrument à Marsyas. (*M. de Castilhon.*)

CÉSURE, *s. f.* Ce mot qui ne paroit pas usité par les Français, en parlant de musique, l'est par les Allemands, & si je ne me trompe, aussi par les Italiens. Il signifie pour la musique la même chose que pour la poésie, c'est-à-dire, un repos soit réel, soit possible, & qui dans le dernier cas se fait sentir, & peut devenir réel par la manière de l'exécuter; le chanteur & ceux qui jouent d'un instrument à vent pouvant reprendre haleine à la *césure*; & ceux qui jouent d'une autre espèce d'instrument, devant la marquer par un nouveau coup d'archet détaché des autres. La *césure* est autant & plus nécessaire à la musique qu'à la poésie, puisque dans cette dernière il y a des vers où on la néglige, au lieu qu'en musique une pièce où le compositeur ne mettroit aucune *césure*, ou bien où l'excuteur ne la marqueroit pas là ou le compositeur l'a mise réellement, paroîtroit embrouillée, froide & traînante. L'expérience est aisée à faire quant à l'exécution; elle est un peu plus difficile quant à la composition; un homme, pour peu qu'il ait de goût & d'oreille, ne pouvant se forcer à composer une pièce, même courte, sans y faire sentir la *césure.*

On peut marquer la *césure* musicale, 1°. par une pause dans la partie du chant.

2°. par une note plus longue que les précédentes.

3°. Quelquefois, mais plus rarement, c'est la marche de la basse fondamentale seule qui marque la *césure*, en faisant une cadence parfaite ou imparfaite; rompue ou interrompue. Voyez les différentes sortes de *césures*, *planches de musi. fig.* 51.

Souvent encore les manières 1 & 3, & 2 & 3, de marquer la *césure*, se trouvent réunies: cela arrive toujours aux cadences. Voyez *fig.* 51, *mesure* 4.

A la rigueur, dans un air, la *césure* musicale, qui se marque par une note plus longue que les autres, devroit toujours se rencontrer avec la

céſure du vers, quand il y en a, & que la ſyllabe où tombe la céſure poëtique eſt longue. Les deux autres ſortes de céſures muſicales devroient avoir lieu lorſque la ſyllabe eſt courte, ou le débit vif & animé ;* mais à force d'être méthodique, on deviendroit plat & dur. Il faut donc ſe contenter d'obſerver ces regles dans le récitatif, lorſque le ſens eſt coupé à la céſure, parce qu'alors le chant n'eſt qu'une vraie déclamation notée. Remarquez que dans un récitatif animé, il faut employer plus ſouvent la céſure marquée par la baſſe, que les deux autres qui retardent toujours la déclamation.

La céſure muſicale marquée par une pauſe peut auſſi, lorſque la pauſe eſt courte, ſervir à marquer la virgule : lorſqu'elle eſt un peu plus longue, le point & virgule & les deux points ; & même lorſqu'elle eſt encore plus longue & que la baſſe fait une cadence quelconque, à marquer le point, mais non le point final, qui doit toujours être exprimé par une cadence parfaite.

Ordinairement il ne dépend que de l'exécuteur de faire d'une céſure muſicale marquée par une note longue, une céſure marquée par une pauſe, en prenant la pauſe ſur la durée de la note.

Je dis plus, tout bon exécuteur fait toujours une pauſe après une céſure, de quelque eſpèce que ce ſoit ; il eſt vrai que quand la pauſe n'eſt pas marquée il la fait ſi courte qu'à peine on s'en apperçoit.

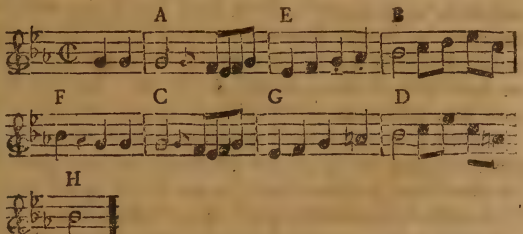
Quelques-uns nomment encore céſure le trait de chant même qui eſt terminé par une céſure ; dans ce ſens la première meſure de la *figure* 51, *planches de muſiq.* eſt une *céſure*.

Enfin on appelle auſſi *céſures relatives*, celles qui, ſe ſuivant immédiatement, ſont compoſées de notes de même valeur, qui donnent un temps égal & qui procèdent toutes de même, ſoit diatoniquement, ſoit par ſauts, ſans pourtant être entièrement ſemblables. Les *céſures*, n°. 1, 2, 3, de la *figure* 52, *planches de muſiq.* ſont relatives. (*M. de Caſtilhon.*)

* Ce mot n'eſt pas en effet uſité par les François dans l'acception que lui donne ici M. de Caſtilhon ; j'ignore s'il l'eſt par les Allemands, mais je doute fort qu'il le ſoit par les Italiens ; au moins je ne crois pas l'avoir jamais vu dans leurs écrits ſur la muſique. Cette raiſon cependant ne ſuffiroit pas pour le rejetter s'il exprimoit clairement une idée utile ; c'eſt ce qu'il s'agit d'examiner en analyſant l'article de M. de Caſtilhon.

« Il (ce mot) ſignifie pour la muſique la même » choſe que pour la poéſie, c'eſt-à-dire un repos, » ſoit réel, ſoit poſſible. . ».

Il faut bien lorſqu'on emprunte un mot à un art pour le faire paſſer dans un autre art, qu'il ſerve à exprimer une idée toute ſemblable, ou qui au moins ait avec la première beaucoup de rapports. Mais quels ſont ces rapports dans le cas dont il s'agit ? La *céſure* en poéſie ſignifie un repos qui *coupe* l'étendue d'un vers pour en faire mieux ſentir la cadence ; mais pas tellement que le vers ſoit totalement ſéparé à l'endroit de la *céſure*, & que chacune des parties puiſſe à elle ſeule faire un vers. Par cette raiſon la fin d'un vers, la diſtance d'un vers au vers ſuivant ne ſauroit être regardée comme une *céſure*. Cependant ce que M. de Caſtilhon propoſe d'appeller *céſure* en muſique n'eſt autre choſe que cette ſéparation d'un membre de phraſe muſicale à l'autre, & telle eſt ſi bien ſon idée, qu'il ajoute qu'on la marque quelquefois « par une cadence parfaite ou imparfaite, rompue ou interrompue ». Or on ſait que les cadences ſont des ſortes de diviſions du diſcours muſical correſpondantes à la ponctuation grammaticale. Les *céſures* citées pour exemple par M. de Caſtilhon ſont de véritables membres de phraſes, ou plutôt, pour leur trouver en poéſie une analogie plus ſenſible, ce ſont des vers entiers dont la *céſure* dépend du rhythme adopté par l'auteur, & ſur-tout de celui des vers auxquels cette muſique eſt adaptée. Mais alors ce n'eſt pas la fin du membre de phraſe qu'on doit regarder comme une *céſure*, mais le repos qui ſe trouve *quelquefois* dans le cours de cette même phraſe ; éclairciſſons ceci par un exemple :



Cette phraſe de chant tirée, d'un *andante* d'Haydn, contient des membres bien diſtincts aux points E F G & H, mais ce ne ſont pas là des *céſures*. La *céſure*, ſi l'on vouloit employer ce nom, ſeroit aux points A B C D qui ſont un repos, mais non une ſéparation dans chacun de ces quatre membres. Si l'on veut s'en convaincre, que l'on faſſe des paroles ſous ce chant, comme les quatre vers qui ſuivent & qui peuvent s'y adapter :

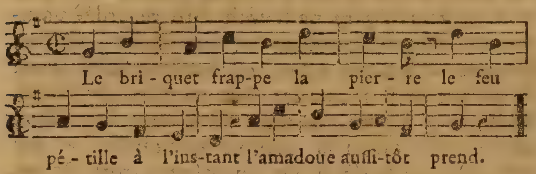
L'amour ſeul à notre ame
Fait ſentir le bonheur.
Livrons-nous à ſa flâme
Pour goûter ſa douceur.

On verra que les points E F G H, diviſent naturellement ce chant en autant de vers, tandis que les points A B C D en marquent ſeulement la *céſure*.

Mais quand eſt-ce que des vers ſont *céſurés* ? C'eſt lorſque le repos ſe fait ſentir toujours à la même place, c'eſt-à-dire, à la quatrième, à la ſixième ſyllabe dans un certain nombre de vers de ſuite. Quand ce repos varie à volonté, on dit alors que les vers ne ſont point *céſurés*, comme les vers françois de huit ou de ſept & de ſix ſyllabes. Dans

ce cas la muſique n'a pas plus beſoin de *céſure* que la poéſie.

Ainſi dans cet air connu :



les vers n'étant point *céſurés*, la muſique ne l'eſt pas non plus; car encore une fois on ne peut pas donner le nom de *céſure* à l'intervalle d'un vers à l'autre. J'ai cité cet air de préférence parce que ſon caractère exigeant la plus parfaite égalité de durée dans les notes, la *céſure* y eſt d'autant moins ſenſible.

Il n'eſt donc pas vrai de dire « que la *céſure* eſt » autant & plus néceſſaire à la muſique qu'à la » poéſie », puiſque quand on la *néglige* dans les vers, on la néglige auſſi dans la muſique. Mais on peut conclure de ce qui vient d'être dit, 1°. que M. de Caſtilhon a toujours confondu le repos qui ſépare le vers ou le membre de phraſe muſicale d'un autre vers ou d'un autre membre, avec la *céſure* proprement dite; 2°. que la *céſure* muſicale eſt la même que la *céſure* poétique, & ne ſert qu'à la faire ſentir. Cette loi impoſée à tout bon exécutant « de faire toujours une pauſe » après une *céſure* » n'eſt autre choſe que ce qu'on appelle *phraſer le chant*, c'eſt-à-dire, en diſtinguer les membres; preuve nouvelle que M. de Caſtilhon n'a pas bien entendu ce que c'eſt qu'une *céſure*.

Quant aux prétendues *céſures relatives*, qui ne ſont qu'une ſimilitude de rhythme employée par le compoſiteur, il me ſemble que ce ſeroit confondre toutes les idées que d'adopter cette expreſſion qui n'a aucun rapport ſenſible avec l'objet qu'elle veut exprimer.

S'il eſt bien prouvé qu'il n'y a point en muſique d'autre *céſure* que celle du mètre poétique auquel elle eſt ſubordonnée & qu'elle repréſente toujours, c'eſt ici le lieu d'examiner cette *céſure* du mètre dans ſes rapports avec le chant.

Les ſeuls vers que l'on regarde comme *céſurés*, ainſi qu'il a été dit plus haut, ſont ceux où la *céſure* ſe trouve toujours à la même place. Ainſi elle eſt toujours à la ſixième ſyllabe dans nos vers alexandrins, & à la quatrième dans les vers de dix ſyllabes; ceux de huit, de ſept & d'un moindre nombre paſſent pour n'être point *céſurés*, parce que leur *céſure* eſt arbitraire, que le verſificateur les place où il veut; car il faut toujours qu'ils en ayent une. Si les vers très-courts, comme ceux de quatre ſyllabes, en manquent abſolument, c'eſt qu'ils font eux-mêmes à l'oreille l'effet d'une *céſure* dont ils ont la longueur, & qu'on n'a pas le temps d'y deſirer un repos. Cette obſervation eſt très-ſenſible dans les vers ſuivans de la Fontaine :

La cigale — ayant chanté
Tout l'été, ——
Se trouva — fort dépourvue
Quand la bi — ſe fut venue.

Les *céſures* ſemblables ne ſont donc pas exigées dans les petits vers deſtinés à être lus; mais dans ceux qui doivent s'allier au chant; ſi elles n'y ſont pas d'une néceſſité abſolue, elles y ſont au moins très-agréables. La muſique eſt de tous les arts peut-être celui qui aime le mieux la ſymmétrie. Compoſée alternativement de temps forts & de temps foibles, de notes longues & de notes brèves, elle veut encore que ſes phraſes & même que ſes membres de phraſes ſe correſpondent, tant pour la forme que pour la longueur. Une phraſe de trois meſures après une phraſe de quatre a quelque choſe de gauche & de déplaiſant à l'oreille, même la moins ſavante, pourvu qu'elle ne manque pas de ſenſibilité. Si donc vous faites que ces phraſes ſe correſpondent encore par le rhythme, vous aurez un charme de plus : on trouve en effet cette correſpondance dans les airs qui paſſent pour les plus agréables. L'air d'Orphée *réduit au ſilence*, les adieux d'*Iphigénie*, &c. tous les airs italiens; & c'eſt peut-être la ſeule obſervation de cette loi qui donne à la mélodie italienne cette grande ſupériorité ſur la nôtre. S'il eſt vrai, comme on l'a quelquefois reproché aux maîtres italiens qui ont compoſé ſur notre langue, qu'ils y mettoient moins de chant que ſur des paroles italiennes, il n'en faut peut-être pas chercher ailleurs la raiſon.

Or, pour obtenir cette ſimilitude de rhythme, il faut que le compoſiteur trouve dans les vers une ſimilitude de *céſure*. Métaſtaſe a ſenti le premier combien cette attention de la part du poëte étoit favorable au muſicien; auſſi tous ſes airs ſont-ils non-ſeulement coupés en périodes égales, & en vers égaux pour la meſure, mais ces mêmes vers ſont *céſurés* également. Il a porté encore plus loin le ſcrupule; le rhythme qu'il adopte au commencement de ſon premier vers, il le conſerve rigoureuſement juſqu'à la fin de l'air.

Sĕ măi sĕn-tĭ ſpĭră-tĭ sŭ'l vōl-tō
Liĕvĕ fiă-tŏ chĕ lĕn-tŏ s'ăggī-ri, &c.

Vō sōlcāndo ŭn măr crūdēle
Sĕnză vēlĕ e sĕnză sārte.

Sĕ cĕrcă sĕ dīcĕ
L'ămīcŏ dŏv'ē.

On peut obſerver, à l'égard de ce dernier, que la brève qui termine le premier vers ſe joignant à celle

qui commence le suivant, produit une suite non interrompue de dactyles.

On objecte que cette uniformité de rhythme répand de la monotonie dans les compositions musicales, & l'on ajoute en preuve que le musicien se plaît quelquefois à la rompre en répétant quelques mots. Il faut avouer que si le rhythme étoit rigoureusement conservé par le musicien jusqu'à la fin du morceau, il en résulteroit de la monotonie; mais on ne prend pas garde que cette faculté accordée au compositeur de répéter les mots qui portent le plus de sens, lui suffit pour interrompre l'uniformité de rhythme, quand il le juge nécessaire, & que si cette uniformité ne lui est pas fournie par le poëte, il ne la trouvera pas quand il croira en avoir besoin.

Quelques personnes qui conviennent que l'égalité des phrases & des membres de phrases musicales est essentielle, ne croient pas pour cela que l'égalité du rhythme doive être exigée. Elles pensent que le compositeur peut faire correspondre le membre qui a le plus de syllabes à celui qui en a le moins, en mettant des croches dans l'un en opposition avec des noires dans l'autre. Il est vrai que c'est ainsi qu'on supplée à l'observation exacte de cette loi; mais pour les oreilles très-délicates, l'égalité rigoureuse du rhythme a un charme de plus.

Enfin, on demande encore à quoi bon ces » nouvelles entraves dont la mélodie françoise » paroît s'être fort bien passée jusqu'ici? On cite » des morceaux qui sont fort agréables, quoique » le musicien & le poëte ne s'y soient pas sou» mis à la gêne qu'on prétend leur imposer ».

Si l'on avoit exigé à la fois des poëtes contemporains de Clément Marot, d'alterner invariablement les rimes masculines & féminines; d'éviter les hiatus, les enjambemens & toutes les autres difficultés ajoutées depuis à la versification, on auroit fait sans doute la même réponse. Marot, auroit-on dit, fait de très-jolis vers sans tout cela, à quoi sert de rendre cet art plus difficile? Cependant ces loix aujourd'hui sont généralement reçues, & l'on sent tout ce que la versification y a gagné. Si l'on veut se convaincre des avantages de la *césure* pour le chant, que l'on compare ensemble, pour la mélodie seulement, les morceaux faits par Vinci & Leo sur les paroles de Metastase, inventeur de cette forme, & ceux qu'ils ont faits sur les paroles d'*Apostolo Zeno* qui ne l'a point connue. Que nos poëtes essayent aussi de s'y astreindre; avec un peu d'habitude ils en viendront facilement à bout; & l'on verra diminuer d'un degré la supériorité de la langue italienne sur la langue françoise pour la musique. Cette supériorité si vantée ne seroit même presque plus sensible, si avec des vers bien coupés pour la musique, nous avions des voix qui sussent les chanter.

Je n'ai plus qu'une observation à faire sur la *césure*; elle doit être entière pour les vers de douze & de dix syllabes destinés à être lus, c'est-à-dire, qu'elle doit porter sur la dernière syllabe d'un mot, & que le sens doit y être suspendu. En musique elle n'est pas si rigoureuse: il suffit qu'elle porte sur la pénultieme longue d'un mot finissant par une brève ou un *e* muet; cette syllabe brève fait alors partie de la seconde moitié du vers, voilà pourquoi dans les vers de la Fontaine que j'ai cités, j'ai regardé comme *césure* celui-ci.

Quand la bi -- se fut venue.

Cette syllabe longue suffit pour que la voix s'y repose; & c'est la seule différence qu'il y ait entre la *césure* musicale & la *césure* poétique. Ainsi pour la musique, les vers suivans sont bien *césurés*.

L'amour offre -- à nos cœurs
Les plus dou -- ces faveurs.
Sur un trô -- ne de fleurs
Il régit -- son empire.
Quand l'himen -- une fois
Nous retient -- sous ses loix,
On languit -- on soupire:
Sur un trô -- ne de fleurs,
L'amour regne -- en nos cœurs.

(*M. Framery*).

CHACONNE. *s. f.* Sorte de pièce de musique faite pour la danse, dont la mesure est bien marquée & le mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *chaconnes* à deux tems & à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce sont, pour l'ordinaire, des chants qu'on appelle couplets, composés & variés en diverses manières sur une basse-contrainte, de quatre en quatre mesures, commençant presque toujours par le second tems pour prévenir l'interruption. On s'est affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la basse, & l'on n'y a presque plus aucun égard.

La beauté de la *chaconne* consiste à trouver des chants qui marquent bien le mouvement; & comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les couplets qu'ils contrastent bien ensemble, & qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur. Pour cela, on passe & repasse à volonté du majeur au mineur, sans quitter pourtant beaucoup le ton principal, & du grave au gai, ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la mesure.

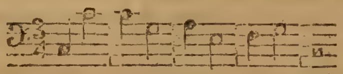
La *chaconne* est née en Italie, & elle y étoit autrefois fort en usage, de même qu'en Espagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos opéras. (*J. J. Rousseau.*)

CHACONNE, c'est le plus étendu de tous les airs de danse; c'est même une symphonie plus longue qu'aucune autre; une symphonie simple qui seroit de cette longueur seroit fatiguante & insupportable à l'oreille. Il est aisé d'en voir la raison: la

Chaconne eſt un texte que la danſe doit interpréter; les pas, les geſtes, les évolutions des danſeurs doivent occuper agréablement les yeux pendant que l'oreille jouit de la beauté des chants, des accords, des modulations, & que le ſpectateur partagé entre deux plaiſirs, juge ſans fatigue du rapport de ce qu'il voit avec ce qu'il entend.

La ſymphonie ſimple ne parlant qu'à l'oreille, demande une attention plus recueillie, que l'extrême délicateſſe de cet organe ne lui permet pas de ſupporter ſi long-temps. Ou l'on attache un *ſens* à ce qu'on entend, on ſuit avec attention le développement du ſujet, les effets d'harmonie, les modulations, les nuances, les contraſtes & les retours; & la laſſitude ſuivroit bientôt une trop longue jouiſſance: ou l'on écoute machinalement, on ouvre paſſivement l'oreille au vain plaiſir des ſons; & une longue ſuite de ſons, quelque agréables qu'ils ſoient, quand ils ne diſent rien à l'eſprit, n'eſt autre choſe qu'un long ennui.

L'étymologie du mot *Chaconne* eſt aſſez difficile à débrouiller. On appelloit anciennement *ciecona* en Italie un trait de baſſe fondamentale ſur lequel on s'exerçoit à compoſer, & dont peut-être quelqu'aveugle (*Cieco*) étoit l'inventeur. Dans le dixième volume des ouvrages de Tarquinio Merula, imprimé à Veniſe en 1635, on trouve un duo intitulé *duo ſopra la* CIECONA; voici cette *ciecona*, ou ce trait de baſſe contrainte ſur lequel tout le duo eſt compoſé.

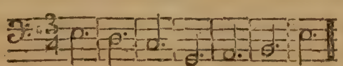


Il y a dans le même volume un autre duo & un air, compoſé ſur la même baſſe & dont le chant eſt entièrement différent.

De *ciecona* on aura fait par corruption *ciacona*, & pour ne pas répéter toujours le même trait, on en aura ſubſtitué à celui-ci, qui étoit le trait original, d'autres d'un chant à-peu près auſſi ſimple, d'abord de quatre, & enſuite de huit meſures. Et c'eſt ſur l'un de ces traits, qui avoient retenu le nom de *ciacona*, ou peut-être ſur la *ciecona* elle-même, qu'on aura fait un air de danſe noble, que nous aurons enſuite emprunté des italiens ſous le nom de *chaconne*.

Ces traits étoient le plus ſouvent en ton mineur; les premiers furent ſans doute diatoniques; on en fit enſuite de chromatiques, qui donnoient plus de difficultés à vaincre aux compoſiteurs.

C'étoit, par exemple,



ou bien

On conçoit bien comment on parvenoit à traiter ſur un canevas auſſi ſimple quelques *traits* de ſymphonie plus ou moins heureux: créer un chant ſur une baſſe donnée, eſt l'A B C de la compoſition; mais ce que l'on conçoit moins c'eſt le plaiſir qu'on pouvoit trouver à entendre cette marche de baſſe, éternellement uniforme, ſe traîner ſous ces traits de ſymphonie. C'eſt l'inconvénient ordinaire des baſſes contraintes; mais lorſqu'on juge à propos d'en faire uſage, on évite de leur donner un mouvement auſſi monotone & auſſi triſte, à moins que cette triſteſſe même n'ait un but & ne ſoit un moyen de peindre: mais dans des *chaconnes* preſque toutes deſtinées à des fêtes brillantes, elles devoient fatiguer l'oreille, affadir le cœur, & même imprimer à la danſe quelque choſe de triſte & d'ennuyeux comme elles. Ouvrez les partitions de Lulli, vous trouverez dans preſque toutes une *chaconne* de cette eſpèce. Vous y trouverez quelquefois aſſez d'art dans la manière dont le contrepoint eſt écrit, & ſur-tout dans les modulations enchaînées au mode principal; mais vous ne comprendrez jamais comment, dans des fêtes & dans des triomphes, cette baſſe lugubre pouvoit s'aſſortir aux idées de magnificence & de joie que devoit exprimer la danſe.

Rameau affranchit ſans retour la *chaconne* de cette ridicule entrave. En lui conſervant la régularité ſymmétrique exigée par les pas de la danſe, il lui donna cependant une marche libre, une expreſſion variée; il y ménagea de plus grands effets & des oppoſitions nouvelles. Les richeſſes de l'orcheſtre s'étant depuis conſidérablement accrues, on paroît encore avoir ajouté après lui à ces oppoſitions & à ces effets; mais ces additions ſont plutôt apparentes que réelles. La *chaconne* eſt reſtée à-peu-prés au point où il l'a laiſſée. Qu'on examine celle de ſes *Indes galantes*, & quelques autres, on y reconnoîtra le germe de preſque toutes celles qu'on a faites depuis.

On n'a pas cru ſans doute créer une nouveauté en nous donnant des *chaconnes* à deux temps. La meſure n'y fait rien. Si dans un air à deux temps, que vous nommez *chaconne*, vous ſuivez le deſſein, vous imitez les effets, vous empruntez les traits de mélodie ou d'harmonie que j'ai déjà entendus dans des *chaconnes* à trois temps, vous n'avez aucun droit au titre d'inventeur. Rouſſeau dit: *autrefois il y avoit des chaconnes à deux temps & à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois.* Il faut ſeulement changer en votre faveur ces derniers mots, & dire, depuis on n'en faiſoit plus qu'à trois; mais on a repris l'uſage d'en faire quelquefois à deux temps.

Il eſt bon cependant de remarquer que ſi l'origine de la *chaconne* eſt italienne, & ſi elle eſt née de ces morceaux entiers que l'on compoſoit ſur ce trait de baſſe contrainte nommé la *ciecona*, ce trait étant toujours à trois temps dans les anciennes compoſitions italiennes, Rouſſeau s'eſt trompé en diſant qu'on avoit fait autrefois des *chaconnes*

à deux temps, à moins que par cet *autrefois* il n'entende pas le premier âge de la *chaconne*.

Une belle *chaconne* est d'un grand effet à la fin d'un opéra. Un maître de ballets y peut déployer tout le luxe de son art; un compositeur tout le feu de son génie. Il ne s'agiroit que de sortir un peu de la routine, & de tâcher de mettre dans la symphonie & dans les entrées quelques intentions particulieres qui eussent l'attrait de la nouveauté, quelques rapports avec l'action qui vient de se passer; en un mot quelques intentions locales qui sauvassent le spectateur de l'ennui qu'il éprouve lorsque, dans une production qu'on lui donne pour nouvelle, il ne voit & n'entend rien que ce qu'il croit avoir déja vu & entendu.

Il ne faut pas non plus regarder comme invention la licence qu'on a prise dans un opéra (1), dont l'ouverture étoit d'un effet sûr, de répéter à la fin cette même ouverture, au lieu d'y placer une *chaconne*. Quelque parti qu'un habile maître de ballet puisse tirer d'une symphonie qui n'a pas été faite pour la danse, il y a toujours une très-grande différence entre le caractère d'une ouverture & celui d'une *chaconne*. Dans un art où règne déjà beaucoup de confusion, faire ainsi servir à double usage les mêmes morceaux de musique, ce seroit achever de tout confondre.

Que dire donc de l'emploi que nous avons vu faire, dans un ballet, du premier final de la Frascatana? Disons qu'en dépit de la juste réputation du compositeur, il avoit fait un bien mauvais final, ou que ce doit être une bien mauvaise *chaconne*. (*M. Ginguené*).

CHAINE DE TRILLES. Les Italiens appellent *catena di trilli* une suite de trilles. N'ayant point d'expression françoise pour désigner cette figure du chant, j'ai traduit l'italien mot à mot. (Voyez une suite ou *chaîne de trilles*, *planc. de musi.*, *figure* 53.) (*M. de Castilhon.*)

CHALIL, c'est ainsi que les Hébreux appelloient leur flûte, qui probablement n'étoit qu'une espèce de chalumeau; d'autres entendent par *chalil* un tambour, & c'étoit celui qu'ils prétendent qu'on frappoit avec l'Abub. (*M. de Castilhon*).

CHANSON. Espèce de petit poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un air pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, avec sa maîtresse, & même seul, pour éloigner, quelques instans, l'ennui si l'on est riche; & pour supporter plus doucement la misère & le travail, si l'on est pauvre.

L'usage des *chansons* semble être une suite naturelle de celui de la parole, & n'est en effet pas moins général; car par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ses organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expression dont la voix est capable le sentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Aussi les anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire qu'ils avoient déja des *chansons*. Leurs loix & leurs histoires, les louanges des dieux & des héros, furent chantées avant d'être écrites. Et delà vient, selon Aristote, que le même nom grec fut donné aux loix & aux *chansons*.

Toute la poésie lyrique n'étoit proprement que des *chansons*: mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particulièrement ce nom, & qui en avoit mieux le caractère selon nos idées.

Commençons par les airs de table. Dans les premiers tems, dit M. de la Nauze, tous les convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient ensemble, & d'une seule voix, les louanges de la divinité. Ainsi ces *chansons* étoient de véritables péans ou cantiques sacrés. Les dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes; & ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaisirs.

Dans la suite les convives chantoient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de myrthe, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui chantoit après lui. Enfin quand la musique se perfectionna dans la Grèce, & qu'on employa la lyre dans les festins, il n'y eut plus, disent les auteurs déjà cités, que les habiles gens qui fussent en état de chanter à table, du moins en s'accompagnant de la lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de myrthe, donnèrent lieu à un proverbe grec, par lequel on disoit qu'un homme chantoit au myrthe, quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *chansons* accompagnées de la lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *scolies*, mot qui signifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, selon Plutarque, la difficulté de la *chanson*; ou, comme le veut Artémon, la situation irrégulière de ceux qui chantoient: car comme il falloit être habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit pas à son rang, mais seulement ceux qui savoient la musique, lesquels se trouvoient dispersés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les sujets des scolies se tiroient non-seulement de l'amour & du vin, ou du plaisir en général, comme aujourd'hui; mais encore de l'histoire, de la guerre, & même de la morale. Telle est la *chanson* d'Aristote sur la mort d'Hermias son ami & son allié, laquelle fit accuser son auteur d'impiété.

» O vertu, qui, malgré les difficultés que vous
» présentez aux foibles mortels, êtes l'objet char-
» mant de leurs recherches! Vertu pure & aima-
» ble! ce fut toujours aux Grecs un destin digne
» d'envie de mourir pour vous, & de souffrir avec
» constance les maux les plus affreux. Telles sont

(1) Panurge.

» les semences d'immortalité que vous répandez » dans tous les cœurs. Les fruits en sont plus » précieux que l'or, que l'amitié des parens, que » le sommeil le plus tranquille. Pour vous le divin » Hercule & les fils de Léda supportèrent mille » travaux, & le succès de leurs exploits annonça » votre puissance. C'est par amour pour vous qu'A-» chille & Ajax descendirent dans l'empire de » Pluton, & c'est en vue de votre céleste beauté, » que le prince d'Atarne s'est aussi privé de la » lumière du soleil. Prince à jamais célèbre par ses » actions, les filles de Mémoire chanteront sa » gloire toutes les fois qu'elles chanteront le culte » de Jupiter hospitalier, & le prix d'une amitié » durable & sincere. »

Toutes leurs *chansons* morales n'étoient pas si graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

» Le premier de tous les biens est la santé, le » second la beauté, le troisième les richesses amas-» sées sans fraude, & le quatrième la jeunesse qu'on » passe avec ses amis. »

Quant aux scolies qui roulent sur l'amour & le vin, on en peut juger par les soixante & dix odes d'Anacréon qui nous restent. Mais dans ces sortes de *chansons* même, on voyoit encore briller cet amour de la patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient transportés.

» Du vin & de la santé, dit une de ces *chansons*, » pour ma Clitagora & pour moi, avec le secours » des Thessaliens. » C'est qu'outre que Clitagora étoit Thessalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du secours de Thessaliens, contre la tyrannie des Pisistratides.

Ils avoient aussi des *chansons* pour les diverses professions. Telles étoient les *chansons* des bergers, dont une espèce, appellée *Bucoliasme*, étoit le véritable chant de ceux qui conduisoient le bétail; & l'autre, qui est proprement la *pastorale*, en étoit l'agréable imitation : la *chanson* des moissonneurs, appellée *le Lytierse*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moisson : la *chanson* des meûniers appellée *Hymée* ou *Epiaulie*; comme celle-ci tirée de Plutarque; *Moulez, meule, moulez; car Pittacus qui règne dans l'auguste Mitylène, aime à moudre;* parce que Pittacus étoit grand mangeur : la *chanson* des tisserands, qui s'appelloit *Eline* : la *chanson Yule* des ouvriers en laine : celle des nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalèse* ou *Nunnie* : la *chanson* des amans, appellée *Nomion* : celle des femmes, appellée *Calyce*; *Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernières, attendu le sexe, étoient aussi des *chansons* d'amour.

Pour des occasions particulières, ils avoient la *chanson* des nôces, qui s'appelloit *Hyménée*, *Epithalame* : la *chanson* de *Datis*, pour des occasions joyeuses : les lamentations, l'*Ialème*; & le *Linos* pour des occasions funèbres & tristes. Ce *Linos* se chantoit aussi chez les Egyptiens, & s'appelloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un passage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit aussi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des hymnes ou *chansons* en l'honneur des dieux & des héros. Telles étoient les *Iules* de Cerès & Proserpine, la *Philelie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, &c.

Ce genre passa des Grecs aux Latins, & plusieurs odes d'Horace sont des *chansons* galantes ou bacchiques. Mais cette nation, plus guerrière que sensuelle, fit, durant très-long-tems, un médiocre usage de la musique & des *chansons*, & n'a jamais approché, sur ce point, des graces de la volupté grecque. Il paroît que le chant resta toujours rude & grossier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux nôces étoit plutôt des clameurs que des *chansons*, & il n'est guère à présumer que les *chansons* satyriques des soldats, aux triomphes de leurs généraux, eussent une mélodie fort agréable.

Les modernes ont aussi leurs *chansons* de différentes espèces, selon le génie & le goût de chaque nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tour & la mélodie des airs, au moins pour le sel, la grace & la finesse des paroles; quoique pour l'ordinaire l'esprit & la satyre s'y montrent bien mieux encore que le sentiment & la volupté. Ils se sont plus à cet amusement & y ont excellé dans tous les tems, témoin les anciens Troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie : les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, & le pays produit d'excellent vin; le moyen de n'y pas chanter sans cesse ? Nous avons encore d'anciennes *chansons* de Thibault, comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siècle, mises en musique par Guillaume de Machaut. Marot en fit beaucoup qui nous restent, & grace aux airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la Pleyade de Charles IX. Je ne parlerai point des *chansons* plus modernes, par lesquelles les musiciens Lambert, du Bousset, la Garde & autres, ont acquis un nom, & dont on trouve autant de poëtes qu'il y a de gens de plaisir parmi le peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tous aussi célèbres que le comte de Coulange & l'abbé de Lattaignant. La Provence & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours regner dans ces provinces un air de gaieté qui porte sans cesse leurs habitans au chant & à la danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *chanson*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stilet; chacun a ses armes. Les autres pays ont aussi leurs provinces chansonnières; en Angleterre c'est l'Ecosse, en Italie c'est Venise. (Voyez *Barcarolles*.)

Nos *chansons* sont de plusieurs sortes; mais en général elles roulent ou sur l'amour, ou sur le vin,

ou

ou sur la satyre. Les *chansons* d'amour sont les airs tendres, qu'on appelle encore airs sérieux; les romances, dont le caractère est d'émouvoir l'ame insensiblement par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragique; les *chansons* pastorales & rustiques, dont plusieurs sont faites pour danser, comme les musettes, les gavottes, les branles, &c.

Les *chansons* à boire sont assez communément des airs de basse ou des rondes de table : c'est avec beaucoup de raison qu'on en fait peu pour les dessus; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuse & plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *chansons* satyriques, elles sont comprises sous le nom de vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits sur le vice & sur la vertu, en les rendant également ridicules; ce qui doit proscrire le vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une espèce de *chanson* qu'on appelle parodie. Ce sont des paroles ajustées comme on peut sur des airs de violon, ou d'autres instrumens, & qu'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers, ni au caractère de l'air, ni au sens des paroles, ni le plus souvent à l'honnêteté. (Voyez *Parodie.*) (*J. J. Rousseau.*)

Les vers des *chansons* doivent être aisés, simples, coulans & naturels. Orphée, Linus, &c. commencèrent par faire des *chansons*; c'étoient des *chansons* que chantoit Eriphanis, en suivant les traces du chasseur Ménalque; c'étoit une *chanson* que les femmes de Grece chantoient aussi pour rappeller les malheurs de la jeune Calicé, qui mourut d'amour pour l'insensible Evaltus. Thespis barbouillé de lie & monté sur des trétaux, célébrait la vendange, Silène & Bacchus par des *chansons* à boire. Toutes les odes d'Anacréon ne sont que des *chansons* : celles de Pindare en sont encore, dans un style plus élevé. Le premier est presque toujours sublime par les images, le second ne l'est guère souvent que par l'expression. Les poésies de Sapho n'étoient que des *chansons* vives & passionnées, le feu de l'amour qui la consumoit animoit son style & ses vers.

Les *chansons* ont sur-tout réussi en France. Le commerce libre établi entre les hommes & les femmes; cette galanterie aisée qui règne dans les sociétés; le mélange ordinaire des deux sexes; dans tous les repas; le caractère même d'esprit des François ont dû porter rapidement chez eux ce genre à sa perfection. (*Cahusac*).

Chanson. La plus ancienne chanson, non pas françoise, mais des françois, qui nous soit restée, date du septième siècle. Elle est en mauvais latin rimé; ce fut le chant de victoire de l'armée de Clotaire II, après une bataille contre les Saxons. On y voit que les vaincus envoyèrent à Clotaire des ambassadeurs qui auroient été massacrés par le Roi de France, si l'illustre Faron, d'origine Bourguignone, ne les eût sauvés, & si Dieu ne leur eût inspiré de passer par la ville de Meaux où commandoit sans doute ce Faron.

I.

De Clotario est canere rege francorum;
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum,
Quam graviter provenisset missis Saxonum.
Si non fuisset inclitus FARO *de gente Burgundionum!*

II.

Quando veniunt in terram francorum;
FARO *ubi erat princeps, missi saxonum;*
Instinctu dei transeunt per urbem Meldorum,
Ne interficiantur à rege francorum, &c.

Nos annales disent que cela fut chanté à pleine voix, *magnâ vociferatione*, par tout le royaume.

Charlemagne, suivant l'abbé de Vertot (1), avoit fait une collection d'anciennes chansons gauloises. Eginhart, son historien, nous ouvre une source de regrets, en nous apprenant que ces chansons, qui étoient presque toutes militaires, formoient, comme celles des Germains, la principale partie de l'histoire de France. On y célébroit les exploits & la mort héroïque des Rois & des principaux chefs. Les soldats les chantoient en chœur, en marchant à l'ennemi. Charlemagne étoit passionné pour ces chants belliqueux; non-seulement il les fit recueillir avec soin, mais il les savoit par cœur.

Ses exploits effacèrent ceux de ses prédécesseurs; & il fut lui-même, ainsi que son neveu Roland, le sujet des chansons nationales. *La chanson de Roland* devint sur-tout fameuse. Mais quoiqu'elle ait été répandue dans toute la France, & chantée par les soldats dans toutes les batailles jusqu'au quatorzième siècle, elle ne s'est point conservée. M. de Paulmy n'en a pu retrouver que des fragmens dans nos anciens romanciers, & il en a composé cette chanson connue :

Soldats François, chantons Roland, &c.

Où, suivant l'expression d'un auteur anglois, (M. Burney) semble respirer le véritable esprit national & militaire des Francois.

Le Comte de Tressan avoit appris d'autres détails sur cette même chanson, du Marquis *du Viviers Lansac*, dont la terre, située dans les Pyrénées, étoit depuis plus de six cents ans dans sa famille. Ce M. *du Viviers* avoit cru reconnoître des fragmens originaux de la chanson de Roland

(1) Mémoires de Litt.

dans la bouche des payſans montagnards; et il traduiſoit ainſi ce qu'il en avoit pu raſſembler.

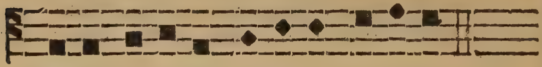
O Roland ! l'honneur de la France,
Que par toi mon bras ſoit vainqueur !
Dirige le fer de ma lance
A percer le front ou le cœur
Du fier ennemi qui s'avance !

Que ſon ſang coulant à grands flots
De ſes flancs ou de ſa viſière,
Bouillonne encor ſur la pouſſière
En baignant les pieds des chevaux !

O Roland ! &c.

Les Provençaux paſſent avec raiſon pour les plus anciens chanſonniers de l'Europe. Leurs meneſtrels, chanterres & troubadours, alloient chantant des couplets tendres ou plaiſans, avant qu'on ſoupçonnât, même en Italie, ce genre de poéſie & de chant.

Parmi les preuves de ce droit d'aîneſſe des chanſons provençales, il en eſt une moins connue que les autres, & qui paroît l'une des plus convaincantes. Dans un vieux traité du chant meſuré, conſervé manuſcrit à la bibliotheque Ambroiſienne de Milan, & compoſé par ce Francon, moine bénédictin, abbé d'*Afflighem* dans le Brabant, & appellé en France *Francon de Paris*; on trouve cité pour exemple le premier vers d'une de ces chanſons, noté à la mode du temps, avec les paroles au-deſſous des notes.



Francon, qui écrivoit ce traité au commencement du XII^e. ſiecle, ayant dès-lors cité un vers provençal mis en muſique, il eſt clair que cet uſage étoit connu des Provençaux avant cette époque. Or aucun monument auſſi ancien ne nous apprend qu'il le fût des autres nations: c'eſt donc aux Provençaux qu'appartient la gloire de l'invention.

Les premiers airs qu'ils compoſèrent n'étoient qu'une ſorte de chants grégoriens, ou de ſimples parodies des chants de l'égliſe. A la fin d'un grand nombre de leurs chanſons on trouve le premier verſet ou la premiere parole latine de l'hymne qui leur a ſervi de modèle. Dans la ſuite, ils eurent des muſiciens plus habiles qui ſurent moduler des airs différens de cette pſalmodie.

Les françois ne tardèrent pas à les imiter, & dès le règne de Philippe Auguſte, c'eſt-à-dire au commencement du treizième ſiècle, on compte un grand nombre de poëtes dont les chanſons, miſes en muſique ſouvent par eux-mêmes, faiſoient alors les délices des Cours, & ſe ſont pour la plupart conſervées manuſcrites juſqu'à nos jours. Voici le nom des plus diſtingués de ces poëtes.

ADENEZ, auteur de pluſieurs romans où il inſéra des chanſons, étoit meneſtrel & Roi d'armes de Henri III, Duc de Brabant. On croit que Marie de Brabant, fille de ce Duc, & ſeconde femme de Philippe le hardi, eut beaucoup de part aux ouvrages d'Adenez, ſur-tout aux romans de *Berthe au grand pied*, de *Cléomadès* & d'*Ogier le Danois*. Une Princeſſe aſſez modeſte pour ne donner ſes propres ouvrages que ſous le nom d'un poëte connu ! Voilà bien les mœurs du vieux temps. Combien de femmes, qui n'étoient point Princeſſes, ont fait depuis tout le contraire !

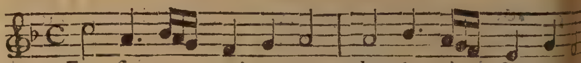
ALEXANDRE, ſurnommé de Paris, né à Bernay, en Normandie, acheva, ſous Philippe Auguſte, le roman d'*Alexandre*, commencé en 1140, par Lambert li cors, ou le court, & écrit en vers de douze ſyllabes. On ne ſait ſi ce fut le nom de l'auteur ou le titre du roman qui donna aux vers de cette meſure le nom de vers alexandrins. Au milieu du poëme ſe trouve une chanſon dont le premier vers & le refrein eſt à-peu-près le même que celui du fabliau connu ſous le nom de *Lay d'Ariſtote*:

Ainſi va qui amors maine, &c.

La chanſon du roman d'Alexandre dit:

Enſi va qui amours de maine à ſon commant;
A qui que ſoit dolours, ainſi va qui amours.
As mauvaiſes langours ! nos biens mais non porquant.
Enſi va qui amours de maine à ſon comment.

L'air eſt noté en notes grégoriennes. Il a un caractère & un rhythme plus marqué que les autres chanſons de ce temps; mais le chant en eſt ſi uniforme, que le même ſert aux quatre vers, excepté que pour le ſecond vers on répète deux fois le chant du premier hémiſtiche. Le voici en notes modernes.



Charles d'ANJOU, frère de Saint-Louis, gendre de Berenger, Comte de Provence, & ſon héritier, inſtruit par les poëtes provençaux, cultiva lui-même avec ſuccès la poéſie. C'eſt à l'époque de ſon expédition en italie, du ſéjour qu'il fit à Florence, & de ſa conquête de Naples, que les italiens commencèrent auſſi, à l'imitation des troubadours dont ſa Cour étoit remplie, à poétiſer en langue vulgaire, & à compoſer ſur ces poéſies galantes des chants différens de ceux de l'égliſe. Quelque temps auparavant Raimond Berenger, ſon beau-pere, deſcendu en Lombardie pour viſiter l'empereur Frédéric I, avoit auſſi mené à ſa ſuite pluſieurs troubadours & meneſtrels.

Ceux-ci, à leur arrivée en Italie, avec les princes dont ils suivoient la cour, ne furent connus du peuple que sous le nom d'hommes de cour, *uomini di corte*, ou de charlatans, *ciarlatani*. Ce dernier nom, selon Muratori, vient du mot *ciarle*, maniere italienne de prononcer le *Charles* des François, parce que ces chanteurs provençaux chantoient souvent les exploits de Charles-le-Grand ou Charlemagne (1). Les histoires de ce temps sont pleines des actions singulieres de ces troubadours, de la faveur qu'ils obtenoient auprès des seigneurs & des grands d'Italie, & des présens somptueux dont leurs talens étoient récompensés.

Ce qui nous reste de Charles d'Anjou prouve qu'il avoit une imagination tendre, & un style aussi doux que l'état encore grossier de la langue pouvoit le permettre.

Li granz desirs & la douce pensée
Que j'ai por vos, dame qui valez tant,
Dont la peine ne puet estre célée
Où m'avez mis & tenu longuement,
Encor tenez mon cuer en tel torment
Dont ja n'istrai nul jor de mon vivant
(*sortirai*)
Se par vos non, douce dame honorée, &c.

Blondeau, ou Blondiaux *de Neele*, plus connu sous le nom de Blondel, est célèbre par son attachement pour le malheureux Richard *Cœur-de-lion*, roi d'Angleterre, & par le bonheur qu'il eut de délivrer ce monarque de la prison où il étoit déloyalement détenu. On a de lui environ trente *chansons* manuscrites.

Le châtelain de Couci, dont le nom rappelle une passion constante & un crime atroce, fut aussi distingué par ses talens que par sa valeur. Comme il aimoit véritablement, il y a dans les *chansons* qui nous restent de lui un ton de sentiment & de mélancolie qui les rend plus intéressantes que celles de la plupart de ses contemporains. Ceux-ci se traînoient presque tous sur les mêmes traces. Ils ne chantoient que le *renouveau*, c'est-à-dire le printemps, les fleurs, les prés; ils y mêloient quelque douce aventure avec une *bergerette*, ou quelques tendresses un peu fades à leur mie, & répétoient à-peu-près la même chose au *renouveau* suivant. Le Châtelain de Couci, qui suivoit une autre route, se moque lui-même de ces compositions uniformes, au commencement d'une de ses *chansons*.

Pour verdure, ne pour prée,
Ne pour feuille, ne pour flour,
Nulle chançon ne m'agrée
S'il ne vient de fine amour.
Mès li feignant priéour,
(*Mais ceux qui feignent de prier,*)
Dont ja dame n'iert amée,
(*ne sera*)
Ne chantent fors en pascour,
(*qu'au tems de pâques*)
Lors se plaignent sans dolour.

Ce qui n'empêche pas que lui-même ne suive quelquefois la coutume établie, & que plusieurs de ses *chansons* ne commencent par le compliment d'usage au printemps. Tantôt c'est :

Moult m'est bele la douce commençance
Du nouviau tens à l'entrant de pascor,
Que bois & prez sont de mainte semblance;
Vert & vermeil, couvert d'erbe & de flor, &c.

Tantôt :

Quand voi venir le bel tanz & la flour
Que l'erbe vers resplent aval la prée;
Lors me souvient d'une douce dolour
Et du douz lieu où mes cuers tent & bée.
(*Mon cœur tend & aspire.*)

Plusieurs autres, faites sans doute à la même époque de l'année, en portent pour ainsi dire l'empreinte dans les premiers vers; telles que celle-ci, qui contient ses vœux avant de partir pour la Palestine.

Li nouviau tens, & mais, & violete,
Et rosignoz mi semont de chanter:
(*M'invitent à*)
Et mes fins cuers mi fait d'une amorette
(*Mon tendre cœur*)
Si douz présent, que ne l'os refuser.
Or me dont Dex en cele honor monter
(*Dieu me permette de parvenir à cet honneur*)
Que cele où j'ai mon cuer & mon penser,
Tienne une fois entre mes bras nuete,
Ainz que j'aille outremer.

Il n'est pas indifférent de voir la piété de ce bon chevalier, qui avant que de partir pour aller délivrer le tombeau du fils de Dieu, demande à Dieu la grace de commettre un adultère, & de tenir *nue* entre ses bras la femme du Seigneur de Fayel.

Gace Brulés, que tous les anciens manuscrits appellent *Monseigneur*, étoit sans doute un Chevalier distingué, & l'aîné d'une maison illustre de champagne, car le titre de *Monseigneur* ne se donnoit alors qu'aux aînés de famille, & aux Che-

(1) De *ciarle* est venu *ciarlare*, parler beaucoup, bavarder, répéter souvent la même chose.

valiers de sa plus grande distinction. On l'a dit; mais sans preuve, ami de Thibaut, Comte de Champagne. Ni les *chansons* du Comte, ni celles de Gace, ne font mention de cette amitié. Mais ce que prouvent évidemment près de quatre-vingt chansons qui nous restent de lui, c'est qu'il étoit un des poëtes les plus aimables, & le plus pur des écrivains de son temps. Il se retira en Bretagne; on ne sait par quel motif, mais il y séjourna quelque temps, & y fut parfaitement traité par Jean I de Dreux, Comte souverain de Bretagne. Le Comte fut payé de son bon accueil par le goût que Gace lui inspira pour la poésie & la musique: il nous reste de lui une seule chanson qui suffit pour prouver qu'il étoit le digne écolier d'un si bon maître.

Colin Muset, l'un de nos plus fameux jongleurs, fut protégé par le roi de Navarre, qui lui fournit les moyens de quitter la vie errante que menoient tous les ménétriers. Ses talens & les bienfaits de ce prince l'élevèrent sans doute à une fortune assez considérable, puisqu'on assure qu'il contribua de ses deniers à la construction du portail de Saint Julien des ménestriers, rue Saint-Martin; on croit même qu'il y est représenté jouant du violon ou rebec: on lui attribue plusieurs inventions, celles de la vielle, du vaudeville, & de la ronde ou chanson à danser. M. de la Borde & M. de Paulmy ne lui donnent que cette dernière. On voit dans ses chansons que son nom lui fournissoit souvent des jeux de mots par son rapport avec celui des muses.

Volez oïr la muse Muset?
En mai fut fete un matinet, &c.

Ore a Colin Muset musé;
Et sa devise à chanté.

Thibault IV, comte de Champagne & Roi de Navarre, fut l'un des chevaliers les plus accomplis & l'un des meilleurs Poëtes de son temps; il avoit tous les avantages de la naissance, de la valeur, des graces du corps & des talens de l'esprit; on connoît sa passion pour la reine Blanche, femme de Louis VIII, & mère de Saint-Louis; les rigueurs qu'il éprouva, même après la mort de Louis VIII; sa jalousie contre le cardinal de Saint-Ange, qui passoit pour être mieux que lui dans les bonnes graces de la reine, devenue régente; ses démêlés avec la Cour de France, & son expédition en Palestine, aussi infructueuse que toutes celles du même genre; tous ces événemens, quoique consignés dans l'histoire, laisseroient la postérité fort indifférente sur le compte de Thibault, si l'on n'avoit dans ses poésies des preuves de la délicatesse de son esprit & de son goût pour un art qui adoucissoit les horreurs de ces temps de barbarie.

Les airs de toutes ces chansons paroissent avoir peu différé du simple *plain-chant*. Ils sont écrits en notes carrées, & seulement sur quatre lignes, comme le chant de l'église, sur la seule clef de C, & sans aucun signe de mesure. Le mouvement & les embellissemens de l'air dépendoient de l'habileté du chanteur; ce ne fut que vers la fin du règne de Saint-Louis qu'on ajouta une cinquième ligne à la portée.

Ce qu'il y a de singulier c'est que cet art au lieu de faire des progrès après le XIII^e^ siècle, fut moins heureusement cultivé dans les deux suivans. Jean *Froissard*, chanoine de la collégiale de Chimay, historien & poëte; Guillaume *Machau*, valet-de-chambre de Philippe le Bel, ensuite secrétaire du roi Jean, & de Charles V, enfin le *duc d'Orléans*, père de Louis XII, furent les seuls qui soutinrent la réputation chansonniere de la France.

Mais elle se releva dans le XVI^e^, & il seroit aussi long qu'inutile de donner ici une notice même abrégée de ceux de nos poëtes qui depuis cette époque ont excellé dans ce genre aimable, jusqu'au temps des Panard, des Favart, des Lattaignant & des Collé. On a un grand nombre de recueils de ces poésies faciles, qu'on peut appeller la fleur de l'esprit François; mais aucun peut-être n'est fait avec un goût assez sévère.

Ce qui nuit sur-tout aujourd'hui au plaisir que pourroient nous faire les chansons des deux derniers siècles, ce sont les airs gothiques sur lesquels elles étoient composées, & que nos oreilles devenues plus difficiles trouvent insupportables. Notre goût pour la chanson a diminué à mesure que nous avons acquis celui de la vraie musique. Il ne seroit pas indigne d'un musicien habile de refaire le chansonnier françois, & de rendre aux productions agréables dont il est rempli la vie que des airs surannés leur ont fait perdre.

Cette entreprise ne seroit pas aussi facile qu'elle peut le paroître d'abord. Le cercle de la chanson étant très-borné, les modulations très-simples, la variété nécessaire entre les airs, la propriété d'expression indispensable dans chacun, il faudroit un génie très-fertile pour trouver des chants nouveaux qui remplissent toutes ces conditions.

Une mode existoit parmi nous, qui a été en honneur chez presque tous les peuples anciens & modernes, c'est de chanter dans les repas: cette mode est abolie. Ceux qui aiment la musique & ceux qui ne l'aiment pas s'en félicitent également; ils ont tort ou raison, selon qu'ils pensent à l'usage en lui-même ou à l'abus qu'on en avoit fait. Dans l'origine, ceux des convives qui avoient de la voix chantoient des couplets tendres, galans, ou consacrés au vin & à la joie. Les airs simples, bons pour le temps, laissoient toute l'attention se porter sur les paroles, qui étant toujours assorties avec la situation d'esprit de presque tous les auditeurs, occupés de bonne chère & de galanterie, étoient écoutées souvent avec intérêt & toujours avec plaisir; c'étoit à qui meubleroit sa mémoire des productions faciles de ces poëtes voluptueux, Cha-

pelle, Chaulieu, Coulanges, Lafare, Saint-Aulaire-Ferrand, &c. pour s'en faire honneur dans l'oc, casion. Ils eurent de dignes successeurs au commencement de ce siècle. La régence, & la moitié du règne de Louis XV virent éclore un assez grand nombre de chansonniers aimables, dont les couplets continuèrent d'être de mise dans les soupers de la meilleure compagnie.

C'est vers le milieu de ce règne que le goût pour la musique italienne commença de percer en France. A l'imitation des opéras bouffons d'italie, MM. Duni, Philidor & Monsigni composèrent des opéras comiques où ils prouvèrent que notre langue, sans être aussi musicale que l'italienne, pouvoit cependant se plier aux formes d'un chant régulier. Quelques airs tendres, & d'une mélodie agréable répandus dans leurs premiers ouvrages, furent bientôt dans la bouche de tout le monde. Ils passèrent ainsi du théâtre à la table, où l'amour de la nouveauté les appella d'abord, & où ils se soutinrent par la prétention au bon goût de chant qui devint alors générale. A mesure que ces compositeurs & ceux qui rivalisèrent ensuite avec eux avançoient dans leur carrière, & donnoient de nouveaux opéras, leurs airs continuoient de se répandre; ils bannirent enfin presque totalement les chansons; & toute personne bien élevée, pressée de payer à table son tribut à l'usage qui subsistoit encore, auroit cru déroger si elle n'avoit régalé les convives des airs les plus tendres & souvent même les plus tristes. On sait ce qu'étoient pour la plupart les paroles de ces airs; les détacher ainsi de leur situation théâtrale, n'étoit pas le moyen de les faire valoir. L'ennui ne tarda pas à se glisser parmi les applaudissemens qu'on donnoit à ces preuves d'une belle éducation; l'on ne voulut point revenir sur ses pas & rappeller les chansons gaies, tendres ou naïves qui avoient charmé nos pères, & dont à la vérité la musique ne pouvoit plus reparoître sans désavantage; on trouva plus simple & plus expéditif de bannir entièrement le chant de nos repas, & de le renvoyer au théâtre & aux concerts.

Nous ignorons si un choix de nos chansons les plus agréables, remis en musique moderne, pourroit rappeller cette coutume qui avoit sans doute ses avantages, puisque nous l'avons entendu regretter par beaucoup de gens qui se connoissoient en plaisirs. Nous n'entreprendrons point d'examiner si leurs regrets sont fondés ou injustes, ni si dégouté des chansons & du chant, on a bien fait d'appeller, comme on le faisoit au commencement de ce règne, des bouffons nommés plaisans, pour égayer la fin des repas de leur gaieté stipendiée; ni enfin si l'on a pris le bon parti en ne se mettant plus que peu d'instants à table, en mangeant à la hâte, & se hâtant de fuir l'ennui de la table pour l'aller trouver au sallon.

(*M. Ginguené*).

CHANSONS DE GESTES. Les *chansons* de gestes, distinguées des *chansons* ordinaires, sont probablement ce qu'Albéric appelle *Heroica Cantilena*, c'est à-dire, celles qui célébroient les gestes & actions des preux chevaliers, soit fabuleux, soit véritables. De ce nombre étoit la *chanson* de Rolland; elle n'est point parvenue jusqu'à nous. Mabillon en a publié une en ancien langage Teuton, qui fut faite sur Louis III, à l'occasion d'une victoire que ce prince remporta en 881, sur les Normands, & qui a de grandes beautés. J'en ai trouvé plusieurs autres du même genre chez nos poëtes, & en particulier une sur la victoire de Saint-Louis à Taillebourg.

On voit par ce que dit le père Ménétrier, qu'il y avoit des romans qui n'étoient que *contés*, (car Flore & Blanchefleur est un roman,) mais on voit aussi, & je pourrois en donner d'autres preuves, qu'il y en avoit qu'on *chantoit*. Or, maintenant qu'étoit ce chant dont on ne trouve aucun monument dans les manuscrits? Est-il vraisemblable qu'on ait jamais pu se résoudre à mettre en musique & entreprendre de chanter des ouvrages dont les plus courts ont deux ou trois milliers de vers? Sur ces difficultés voici ma conjecture. L'auteur de Gérard de Roussillon dit au commencement de son roman qu'il l'a fait *sur le modèle de la chanson d'Antioche*, & que ses vers ont la même mesure. Cela veut dire, selon moi, que son poëme peut se diviser par couplets comme cette chanson, & ses couplets se chanter de même. Ainsi quand on demandoit à un ménétrier *Gerard de Roussillon*, il choississoit (comme autrefois les Rapsodes grecs,) un morceau particulier, une aventure, un combat; & le chantoit sur l'air de la prise d'Antioche. C'étoit probablement la même chose pour les autres romans *chantés*; & sans doute chacun avoit, par sa coupe particulière, un air qui lui pouvoit convenir, &c. (*Extrait des fabliaux de M. le Grand.*)

CHANSONNETTE, *s. f.* petite *chanson*. M. de Castilhon prétend qu'on le dit en particulier des chansons tendres: je ne vois pas pourquoi; il me semble au contraire que le diminutif *chansonnette* convient mieux à des chansons gaies, & dont le sujet est léger. Les airs des *chansonnettes* doivent être faciles, piquants, & sur-tout naturels: la recherche y est insupportable. Le véritable talent pour ces petits ouvrages consiste à trouver un chant qui ne soit point commun, & que néanmoins l'oreille & la voix puissent saisir facilement. C'est ce qui manque aux *chansonnettes* de J. J. Rousseau, dont la mélodie a le défaut d'être en même temps commune & baroque. On a lieu d'en être surpris de la part d'un homme qui avoit trouvé dans le Devin du Village des chants si simples, si naïfs & si vrais.

Les Italiens donnent le titre de *chansonnettes*; *canzonette*, à ce que nous appellons chansons,

de quelque genre qu'elles soient, pour les distinguer des *cansoni*, qui sont des espèces de poëmes assez longs, sur lesquels, dit Brossard, on fait de la musique à peu-près du même style que la cantate. (V. *cantate.*) La forme & le caractère des *canzonette* varient suivant les pays. Les *canzonette napoletane* ont presque toujours deux reprises qu'on chante chacune deux fois; les *canzonette siciliane* sont des espèces de gigues dont la mesure est presque toujours ou $\frac{12}{8}$ ou $\frac{6}{8}$. Elles sont toutes ordinairement en rondeaux.

(*M. Framery*).

CHANSONNIER, IERE, *s. m.* & *f.*, celui ou celle qui fait les paroles des chansons. On ne le dit point du musicien, dit M. de Castilhon: cela vient sans doute de ce que la plupart des chansons se font sur des petits airs déjà connus, & qu'on fait une chanson d'un air qui n'avoit pas cette destination primitive. Les derniers *chansonniers*, les plus aimables & les plus piquants de ce siècle, étoient MM. Laujon & Collé. La muse chansonnière de *l'Attaignant* n'étoit pas toujours heureuse dans le choix de ses sujets.

(*M. Framery*).

CHANT. *s. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des sons variés & appréciables. Observons que pour donner à cette définition toute l'universalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas seulement entendre par *sons appréciables*, ceux qu'on peut assigner par les notes de notre musique, & rendre par les touches de notre clavier; mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'unisson & calculer les intervalles de quelque manière que ce soit.

Il est très-difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole diffère de la voix qui forme le *chant*. Cette différence est sensible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle consiste, & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des observations anatomiques, à la faveur desquelles il croit, à la vérité, trouver, dans les différentes situations du larynx, la cause de ces deux sortes de voix. Mais je ne sais si ces observations, ou les conséquences qu'il en tire, sont bien certaines. (Voyez *Voix.*) Il semble ne manquer aux sons, qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *chant*: il paroît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant forment des intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne font pas partie de nos systêmes de musique, & qui, par conséquent, ne pouvant être exprimés en note, ne sont pas proprement du *chant* pour nous.

Le *chant* ne semble pas naturel à l'homme. Quoique les sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai sauvage ne chanta jamais. Les muets ne chantent point; ils ne forment que des voix sans permanence, des mugissemens sourds que le besoin leur arrache. Je douterois que le sieur Pereyre, avec tout son talent, pût jamais tirer d'eux aucun *chant* musical. Les enfans crient, pleurent, & ne chantent point. Les premières expressions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de sonore, & ils apprennent à chanter comme à parler, à notre exemple. Le *chant* mélodieux & appréciable n'est qu'une imitation paisible & artificielle des accens de la voix parlante ou passionnée; on crie & l'on se plaint sans chanter: mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable est le *chant*.

Chant, appliqué plus particulièrement à notre musique, en est la partie mélodieuse, celle qui résulte de la durée & de la succession des sons, celle d'où dépend toute l'expression, & à laquelle tout le reste est subordonné. (Voyez *Musique*, *Mélodie.*) Les *chants* agréables frappent d'abord, ils se gravent facilement dans la mémoire; mais ils sont souvent l'écueil des compositeurs, parce qu'il ne faut que du savoir pour entasser des accords, & qu'il faut du talent pour imaginer des *chants* gracieux. Il y a dans chaque nation des tours de *chant* triviaux & usés, dans lesquels les mauvais musiciens retombent sans cesse; il y en a de baroques qu'on n'use jamais, parce que le public les rebute toujours. Inventer des *chants* nouveaux appartient à l'homme de génie: trouver de beaux *chants* appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans son sens le plus resserré, *chant* se dit seulement de la musique vocale; & dans celle qui est mêlée de symphonie, on appelle parties de *chant* celles qui sont destinées pour les voix.

(*J. J. Rousseau.*)

Le *chant* est l'une des deux premières expressions du sentiment données par la nature.

C'est par les différens sons de la voix que les hommes ont dû exprimer d'abord leurs différentes sensations. La nature leur donna les sons de la voix pour peindre à l'extérieur les sentimens de douleur, de joie, de plaisir, dont ils étoient intérieurement affectés, ainsi que les désirs & les besoins dont ils étoient pressés. La formation des mots succéda à ce premier langage. L'un fut l'ouvrage de l'instinct, l'autre fut une suite des opérations de l'esprit. Tels on voit les enfans exprimer par des sons vifs ou tendres, gais ou tristes, les différentes situations de leur ame. Cette espèce de langage, qui est de tous les pays, est aussi entendu par tous les hommes, parce qu'il est celui de la nature. Lorsque les enfans viennent à exprimer leurs sensations par des mots, ils ne sont entendus que des gens d'une même langue, parce que les mots sont de convention, & que chaque société ou peuple a fait sur ce point des conventions particulières.

Ce *chant* naturel, dont on vient de parler, s'unit dans tous les pays avec les mots; mais il perd

alors une partie de sa force : le mot peignant seul l'affection qu'on veut exprimer, l'inflexion devient par-là moins nécessaire ; & il semble que sur ce point, comme en beaucoup d'autres, la nature se repose lorsque l'art agit. On appelle ce *chant accent* ; il est plus ou moins marqué, selon les climats ; il est presque insensible dans les tempérés, & on pourroit aisément noter comme une *chanson* celui des différens pays méridionaux ; il prend toujours la teinte, si on peut parler ainsi, du tempérament des diverses nations. (Voyez *Accent.*)

Lorsque les mots furent trouvés, les hommes, qui avoient déjà le *chant*, s'en servirent pour exprimer d'une façon plus marquée le plaisir & la joie. Ces sentimens, qui remuent & agitent l'ame d'une maniere vive, dûrent nécessairement se peindre dans le *chant* avec plus de vivacité que les sensations ordinaires ; delà cette difference que l'on trouve entre le *chant* du langage commun & le *chant* musical.

Les règles suivirent long-tems après, & on réduisit en art ce qui avoit été d'abord donné par la nature ; car rien n'est plus naturel à l'homme que le *chant*, même musical : c'est un soulagement qu'une espèce d'instinct lui suggère pour adoucir les peines, les ennuis, les travaux de la vie. Le voyageur dans une longue route, le laboureur au milieu des champs, le matelot sur la mer, le berger en gardant ses troupeaux, l'artisan dans son attelier, chantent tous comme machinalement, & l'ennui, la fatigue, sont suspendus ou disparoissent.

Le *chant*, consacré par la nature pour nous distraire de nos peines ou pour adoucir le sentiment de nos fatigues, & trouvé pour exprimer la joie, servit bientôt après pour célébrer les actions de graces que les hommes rendirent à la divinité : &, une fois établi pour cet usage, il passa rapidement dans les fêtes publiques, dans les triomphes & dans les festins, &c. La reconnoissance l'avoit employé pour rendre hommage à l'Etre suprême ; la flatterie le fit servir à la louange des chefs des nations, & l'amour à l'expression de la tendresse. Voilà les différentes sources de la musique & de la poésie. Les noms de *poëte* & de *musicien* furent long-tems communs à tous ceux qui chantèrent, & à tous ceux qui firent des vers.

On trouve l'usage du *chant* dans l'antiquité la plus reculée. Enos commença le premier à chanter les louanges de Dieu, *Genese* 4 ; & Laban se plaint à Jacob, son gendre, de ce qu'il lui avoit comme enlevé ses filles, sans lui laisser la consolation de les accompagner au son des *chansons* & des instrumens, *Gen.* 31.

Il est naturel de croire que le *chant* des oiseaux, les sons différens de la voix des animaux, les bruits divers excités dans l'air par les vents, l'agitation des feuilles des arbres, le murmure des eaux servirent de modele pour régler les différens tons de la voix. Les sons étoient dans l'homme : il entendit chanter ; il fut frappé par des bruits ; toutes ses sensations & son instinct le portèrent à l'imitation. Les concerts de voix furent donc les premiers. Ceux des instrumens ne vinrent qu'ensuite, & ils furent une seconde imitation ; car, dans tous les instrumens connus, c'est la voix qu'on a voulu imiter. Nous en devons l'invention à Jubal, fils de Lamech : *Ipse fuit pater canentium citharâ & organo* : *Gen.* 4. Dès que le premier pas est fait dans les découvertes utiles ou agréables, la route s'élargit & devient aisée. Un instrument trouvé une fois a dû fournir l'idée de mille autres.

Parmi les Juifs, le cantique chanté par Moïse & les enfans d'Israël, après le passage de la mer Rouge, est la plus ancienne composition en *chant* qu'on connoisse.

Dans l'Egypte & dans la Grèce, les premiers *chants* connus furent des vers en l'honneur des dieux, chantés par les poëtes eux-mêmes. Bientôt adoptés par les prêtres, ils passèrent jusqu'aux peuples, & delà prirent naissance les concerts & les chœurs de musique. (Voyez *Chœurs & Concert.*)

Les Grecs n'eurent point de poésie qui ne fût chantée ; la lyrique se chantoit avec un accompagnement d'instrumens ; ce qui la fit nommer *mélique*. Le *chant* de la poésie épique & dramatique étoit moins chargé d'inflexions, mais il n'en étoit pas moins un vrai *chant* ; & lorsqu'on examine avec attention tout ce qu'ont écrit les anciens sur leurs poésies, on ne peut pas révoquer en doute cette vérité. (Voyez *Opéra.*) C'est donc au propre qu'il faut prendre ce qu'Homere, Hésiode, &c. ont dit au commencement de leurs poëmes. L'un invite sa muse à chanter la fureur d'Achille ; l'autre va chanter les muses elle-mêmes, parce que leurs ouvrages n'étoient faits que pour être chantés. Cette expression n'est devenue *figure* que chez les Latins, & depuis parmi nous.

En effet, les Latins ne chantèrent point leurs poésies ; à la réserve de quelques odes & de leurs tragédies, tout le reste fut récité. César disoit à un poëte de son tems qui lui faisoit la lecture de quelqu'un de ses ouvrages : *Vous chantez mal si vous prétendez chanter ; & si vous prétendez lire, vous lisez mal, vous chantez.*

Les inflexions de la voix des animaux sont un vrai *chant* formé de tons divers, d'intervalles, &c. & il est plus ou moins mélodieux, selon le plus ou moins d'agrément que la nature a donné à leur organe. Au rapport de Juan Christoval Calvette, (qui a fait une relation du voyage de Philippe II, roi d'Espagne, de Madrid à Bruxelles, qu'on va traduire ici mot à mot) dans une procession solemnelle qui se fit dans cette capitale des Pays-Bas en l'année 1549, pendant l'octave de l'Ascension ;

sur les pas de l'archange S. Michel, couvert d'armes brillantes, portant d'une main une épée, & une balance de l'autre, marchoit un chariot sur lequel on voyoit un ours qui touchoit un orgue; il n'étoit point composé de tuyaux comme tous les autres, mais de plusieurs chats enfermés séparément dans des caisses étroites, dans lesquelles ils ne pouvoient se remuer: leurs queues sortoient en haut, elles étoient liées par des cordons attachés au registre; ainsi, à mesure que l'ours pressoit les touches, il faisoit lever ces cordons, tiroit les queues des chats, & leur faisoit miauler des tailles, des dessus & des basses, selon les airs qu'il vouloit exécuter. L'arrangement étoit fait de manière qu'il n'y eût point un faux ton dans l'exécution: *y hasien cousus aullidos altos y baxos una musica ben entonada, che era cosa nueva y mucho de ver.* Des singes, des ours, des loups, des cerfs, &c. dansoient sur un théâtre porté dans un char au son de cet orgue bisarre: *una gratiosa dansa de monos, ossos, lobos, ciervos, y otros animales salvajes dançando delaute y detras de una granjaula che en un carro tirava un quartago.* (Voyez *Danse.*)

On a entendu de nos jours un chœur très-harmonieux, qui peint le coassement des grenouilles, & une imitation des différens cris des oiseaux à l'aspect de l'oiseau de proie, qui forme dans *Platée* un morceau de musique du plus grand genre. (Voyez *Ballet* & *Opéra.*)

Le *chant* naturel variant, dans chaque nation, selon les divers caractères des peuples & la température différente des climats, il étoit indispensable que le *chant* musical, dont on a fait un art long-tems après que les langues ont été trouvées, suivît ces mêmes différences; d'autant mieux que les mots qui forment ces mêmes langues, n'étant que l'expression des sensations, ont dû nécessairement être plus ou moins forts, doux, lourds, légers, &c. selon que les peuples qui les ont formés ont été diversement affectés, & que leurs organes ont été plus ou moins déliés, roides ou flexibles. En partant de ce point, qui paroît incontestable, il est aisé de concilier les différences qu'on trouve dans la musique vocale des diverses nations. Ainsi disputer sur cet article, & prétendre, par exemple, que le *chant* italien n'est point dans la nature, parce que plusieurs traits de ce *chant* paroissent étrangers à l'oreille, c'est comme si l'on disoit que la langue italienne n'est point dans la nature, ou qu'un Italien a tort de parler sa langue. (Voyez *Chantre*, *Exécution*, *Opéra.*)

Les instrumens, d'ailleurs, n'ayant été inventés que pour imiter les sons de la voix, il s'ensuit aussi que la musique instrumentale des différentes nations doit avoir nécessairement quelque air du pays où elle est composée: mais il en est de cette espèce de production de l'art, comme de toutes les autres de la nature. Une vraiment belle femme, de quelque nation qu'elle soit, le doit paroître dans tous les pays où elle se trouve; parce que les belles proportions ne sont point arbitraires. Un *concerto* bien harmonieux, d'un excellent maître d'Italie, un air de violon, une ouverture bien dessinée, un grand chœur de M. Rameau, le *venite, exultemus* de M. Mondonville, doivent de même affecter tous ceux qui les entendent. Le plus ou le moins d'impression que produisent, & la belle femme de tous les pays, & la bonne musique de toutes les nations, ne vient jamais que de la conformation heureuse ou malheureuse des organes de ceux qui voyent & de ceux qui entendent.

(*Cahusac.*)

CHANT. Dans un essai sur l'expression en musique, ouvrage rempli d'observations fines & justes, il est dit: « Ce n'est pas la vérité, mais une ressemblance » embellie que nous demandons aux arts; c'est à » nous donner mieux que la nature, que l'art s'en- » gage en imitant: tous les arts font pour cela » une espèce de pacte avec l'ame & les sens qu'ils » affectent; ce pacte consiste à demander des » licences, & à promettre des plaisirs qu'ils ne » donneroient pas sans ces licences heureuses ».

La poésie demande à parler en vers, en images, & d'un ton plus élevé que la nature.

La peinture demande aussi à élever le ton de la couleur, & à corriger ses modeles.

La musique prend des licences pareilles; elle demande à cadencer sa marche, à arrondir ses périodes, à soutenir, à fortifier la voix par l'accompagnement, qui n'est certainement pas dans la nature; cela, sans doute, altere la vérité de l'imitation, mais en augmente la beauté, & donne à la copie un charme que la nature a refusé à l'original.

Homere, le Guide, Pergolese, font éprouver à l'ame des sentimens délicieux que la nature seule n'auroit jamais fait naître; ils sont les modèles de l'art. L'art consiste donc à nous donner mieux que la nature.

On ne trouve pas dans la nature des airs mesurés, des *chants* suivis & périodiques, des accompagnemens subordonnés à ces *chants*; mais on n'y trouve pas non plus les vers de Virgile, ni l'Apollon du Belvedere; l'art peut donc altérer la nature pour l'embellir.

Rien ne ressemble tant au *chant* du rossignol que les sons de ce petit chalumeau que les enfans remplissent d'eau, & que leur souffle fait gazouiller: quel plaisir nous fait cette imitation? Aucun, ou tout au plus celui de la surprise. Mais qu'on entende une voix légère & une symphonie agréable, qui expriment (moins fidellement sans doute) le *chant* du même rossignol, l'oreille & l'ame sont dans le ravissement; c'est que les arts sont quelque chose de plus que l'imitation exacte de la nature.

Il y a des momens où la nature toute simple a tout le charme que l'imitation peut avoir: telle mère ou telle amante se plaint naturellement avec des

des sons de voix si tendres, que la musique pourroit être touchante, en se contentant de saisir & de répéter ses plaintes : mais la nature n'est pas toujours également belle ; la véritable Bérénice a dû laisser échapper des cris désagréables à l'oreille. La musique, comme la peinture, en choisissant les expressions les plus belles de la douleur, & en écartant toutes celles qui pourroient blesser les organes, embellira donc la nature, & nous donnera des plaisirs plus grands. Chacun des traits de la Vénus de Médicis a existé dans la nature, l'ensemble n'a jamais existé : de même un bel air pathétique est la collection d'une multitude d'accens échappés à des ames sensibles. Le sculpteur & le musicien réunissent ces traits dispersés sous une forme qui leur donne de l'ensemble & de l'unité ; &, par cet artifice, ils nous font éprouver des plaisirs que la nature & la vérité ne nous auroient jamais donnés.

Voilà sur quoi se fonde la licence du *chant*, & pourquoi il a été permis d'associer la parole avec la musique.

Or, cette espèce de prestige ne s'opère que de concert avec la poésie. Le drame lyrique doit donner lieu à une expression vive, mélodieuse & variée, tantôt passionnée à l'excés, tantôt plus tranquille & plus douce, & susceptible tour-à-tour de tous les accens & de toutes les modulations qui peuvent toucher l'ame & flatter l'oreille. Si une passion trop violente & trop douloureuse y régnoit sans relâche, l'expression musicale ne seroit qu'une suite de gémissemens & de cris ; si la couleur en étoit continuellement sombre, l'expression seroit tristement monotone & sombre comme elle ; s'il n'y régnoit que des sentimens doux & foibles, l'expression seroit sans chaleur & sans force ; elle n'auroit aucun relief.

C'est donc le mélange des ombres & des lumières qui fait le charme & la magie d'un poëme destiné à être mis en chant ; ce doit être l'esquisse d'un tableau : le poëte le compose, le musicien l'achève. C'est au premier à ménager à l'autre les passages du clair-obscur ; mais ces passages ne doivent être ni trop fréquens, ni trop rapides : on s'est trompé, lorsque pour éviter la monotonie, ou pour augmenter les effets, on a cru devoir passer brusquement & sans cesse du blanc au noir. Un mélange continuel de couleurs tranchantes fatigue l'imagination comme les yeux. L'art d'éviter ce papillotage est d'observer les gradations, &, par des nuances légères, de joindre l'harmonie à la variété : c'est à quoi se prête tout naturellement le système de l'opéra François, & à quoi répugne absolument le système de l'opéra Italien. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer le sujet de Régulus avec celui d'Armide. *Voyez lyrique.*

Depuis que l'on s'occupe en France à perfectionner la musique, la théorie du *chant* a été discutée par des gens d'esprit & de goût, & leur objet commun a été d'examiner si le *chant* Italien pouvoit ou devoit être appliqué à la langue françoise. L'un des premiers qui ont examiné cette question a cru la décider en assurant que non-seulement les François n'avoient point de musique, mais que leur langue n'en auroit jamais. On dit qu'il vient d'avouer son erreur ; il y a long-temps que cet aveu auroit dû lui échapper. Nombre d'essais en divers genres ont prouvé, par les faits & par des faits multipliés, que ni la syntaxe, ni la prosodie, ni les élémens de notre langue, ni son génie n'étoient incompatibles avec une bonne musique.

Nous avons depuis quelques années des airs brillans & légers, des airs comiques, d'un caractère très-fin, très-vif & très-piquant, des airs gracieux & tendres, des airs touchans & d'un pathétique assez fort ; &, dans ces airs, la langue & la musique sont aussi à leur aise que dans le *chant* Italien. Il faut avouer cependant que les syncopes, les prolations & les inversions de mots que l'Italien permet plus aisément que notre langue, peut-être aussi un retour plus fréquent des voyelles les plus sonores, donnent au *chant* Italien plus de jeu & plus de brillant que le *chant* François n'en peut avoir : mais avec ce désavantage, il est possible encore d'avoir une bonne musique. Dans cette langue, dont on dit tant de mal, Racine & Quinault ont fait des vers aussi mélodieux que l'Arioste & que Métastase. Un Musicien homme de génie, & un poëte homme de goût en vaincront de même les difficultés, s'ils veulent s'en donner la peine.

Mais l'homme de lettres qui a pris la défense de notre langue contre celui qui vouloit lui interdire l'espérance même d'avoir une musique a été trop loin, ce me semble, en avançant que la musique est indépendante des langues. « Comment, dit-il, » fait-on dépendre ce qui chante toujours de ce » qui ne chante jamais ? »

Et quelle est la langue qui ne chante pas, dès que l'expression s'anime & peint les mouvemens de l'ame ?

« Je ne conçois pas, ajoute-t-il, la différence » essentielle qu'on voudroit établir entre le *chant* » vocal & l'instrumental. Quoi ! celui-ci émaneroit » des seules loix de l'harmonie & de la mélodie ; » & l'autre, dépendant des inflexions de la parole, » en seroit une imitation ? C'est créer deux arts au » lieu d'un. »

Ce n'est qu'un art, mais dont l'imitation est tantôt plus vague, & tantôt plus déterminée. Il en est de la musique comme de la danse ; celle-ci n'est souvent qu'un développement de toutes les graces dont le corps humain est susceptible dans ses pas, ses mouvemens, ses attitudes, en un mot, dans son action de tel ou tel caractère, comme la gaieté, la mélancolie, la volupté, *&c.* mais souvent aussi la danse est pantomime, & se propose l'imitation précise & propre d'un personnage & de son action ; il en est de même du *chant*.

Que la musique instrumentale flatte l'oreille, sans présenter à l'ame aucune image distincte, aucun sentiment décidé; & qu'à travers le nuage d'une expression légère & confuse, elle laisse imaginer & sentir à chacun ce qu'il veut, selon le caractère & la situation de son ame; c'en est assez. Mais on demande à la musique vocale une imitation plus fidelle ou de l'image, ou du sentiment que la poésie lui donne à peindre; & alors il n'est pas vrai de dire que la musique soit indépendante de la langue, puisqu'en s'éloignant trop des inflexions naturelles, surtout en les contrariant, elle n'auroit plus d'expression.

Les inflexions de la langue ne sont pas toutes appréciables, mais elles sont toutes sensibles; & l'oreille s'apperçoit très-bien si le *chant* les imite, ou s'il en est trop éloigné.

La musique n'observe de l'accent prosodique que la durée relative des syllabes; & peu lui importe, sans doute, qu'une syllabe soit plus ou moins longue, ou qu'elle soit plus ou moins brève, c'est-à-dire, qu'elle soit susceptible de lenteur ou de rapidité: dès que la voix peut se reposer deux temps de suite sur un son, il lui est permis, dans toutes les langues, de s'y reposer tant que la mesure l'exige: mais l'accent oratoire est un guide que la musique ne doit jamais abandonner, parce qu'il est lui-même la musique naturelle de la parole, c'est-à dire, le systême des intonations & des inflexions, qui, dans chaque langue, caractérisent & distinguent toutes les affections & tous les mouvemens de l'ame. La plainte, la menace, la crainte, le desir, l'inquiétude, la surprise, l'amour, la joie & la douleur, toutes les passions enfin, tous leurs degrés, toutes leurs nuances, les intentions même de l'esprit & les modes de la pensée, comme la dissimulation, l'ironie, le badinage, ont leur expression naturelle, non-seulement dans la parole, mais dans les accens de la voix. Aux paroles qui expriment telle ou telle passion de l'ame, telle ou telle intention de l'esprit, attacher un accent contraire à celui que la nature ou que l'habitude y attache, ce seroit donc ôter à l'expression son caractère & son effet. Or, il est certain que l'accent oratoire a, d'une langue à l'autre, des différences si marquées, qu'une Angloise ou un Italien qui réciteroit, sur le théâtre françois le rôle de Zaïre ou celui d'Orosmane, avec les accens de sa langue les plus touchans & les plus vrais, nous feroit rire au lieu de nous faire pleurer.

Si notre langue est musicale, ce n'est donc point parce que toutes les langues sont indifférentes à la musique, mais parce qu'elle a réellement de la mélodie & du nombre, & que ses inflexions naturelles sont assez sensibles pour servir de modèle aux inflexions du *chant*.

L'homme de lettres dont nous parlons a donc pu donner dans un excès; mais un homme de lettres non moins éclairé a donné dans l'excès contraire. » Je vous félicite, nous dit-il, dans un » *Traité du Mélo-drame*, d'avoir abandonné vos » vieilles psalmodies, pour vous faire initier dans » la bonne musique, dont les Pergolèse, les » Galuppi vous ont facilité l'accès; mais je ne » puis m'empêcher de vous plaindre d'avoir poussé » l'enthousiasme jusqu'à prendre vos maîtres pour » modèles. Oui, sans doute, la musique italienne » est belle & touchante; elle connoît seule toute » la puissance de l'harmonie & de la mélodie; sa » marche, ses moyens, ses formes habituelles » sont très-propres à lui donner tout le charme » dont elle est susceptible; simple & précise dans » le récit ordinaire, hardie & pittoresque dans le » récit obligé; mélodieuse, périodique, cadencée, » *une* enfin dans l'air, elle nous offre des procédés » méthodiques & fondés sur sa propre nature; » mais tout cela, qu'est-ce en derniere analyse? De » la musique, un concert. Que si vous transportez » sur un théâtre toutes ces formules nouvelles; » si vous voulez les employer pour faire mieux » qu'un drame ordinaire, pour exagérer dans votre » ame toutes les impressions que la scène, que la » déclamation simple ont coutume de lui faire » éprouver, vous verrez que votre art sera contra» dictoire à votre objet, & vos moyens à votre fin. »

Voici donc quel est son systême. « Il y a deux sortes de musiques, une musique simple & une » musique composée; une musique qui chante » & une musique qui peint; ou, si l'on veut, » une musique de concert & une musique de » théâtre. Pour la musique de concert, choi» sissez de beaux motifs; suivez bien vos *chants*, » phrasez-les exactement, & rendez-les périodi» ques; rien ne sera meilleur. Mais pour la mu» sique de théâtre, n'ayons égard qu'aux paroles, » & contentons-nous d'en renforcer l'expression » par toutes les puissances de notre art. Ici j'ou» blie tous les principes analogiques auxquels » j'avoue que la musique est redevable de ses plus » grands effets. Je ne m'embarrasse plus des for» mes du récit, ni de celles que vous donnez à » l'air; je néglige enfin toute idée de rhythme » & de proportion; je ne veux qu'exprimer cha» que pensée, que rendre avec exactitude tout » ce que je voudrai peindre; je quitterai mes » motifs, je les multiplierai, je les tronquerai, je » mêlerai l'air & le récit, je changerai les rhyth» mes, je multiplierai les phrases, mais je saurai » bien vous en dédommager. »

Et nous dédommagerez-vous de la vérité simple, énergique & inimitable d'une déclamation naturelle? Noterez-vous les accens de la voix de Mérope, les sanglots, les cris déchirans de la voix d'une Dumesnil? Dédommagerez-vous la tragédie de l'espèce de mutilation à laquelle elle est condamnée, pour épargner à la musique les gradations, les développemens dont celle-ci est ennemie? Nous dédommagerez-vous des pensées approfondies que le poëte s'est interdites, par la

raison que leur caractère tranquille & grave, de majesté, de force & d'élévation, sans aucun mouvement rapide & varié, n'étoit pas favorable au *chant*? Où sera la compensation de toutes les beautés qu'on aura sacrifiées à la musique? Une déclamation rompue, ou le rhythme & la période seront tronqués à chaque instant; une déclamation entremêlée de traits de *chant* brisés, mutilés, avortés; une déclamation qui n'aura ni la vérité de la nature ni aucun des agrémens de l'art, vaut-elle bien ces sacrifices?

L'expression en sera pathétique dans les momens de force; mais dans les intervalles où la chaleur de la passion nous abandonnera, quelle monotonie & quelle insipide langueur! Et, dans les momens même les plus passionnés, oubliez-vous que la vérité dont vous voulez être l'esclave vous interdit encore plus l'harmonie que la mélodie, & que l'accompagnement est une licence plus hardie & moins vraisemblable que le tour symmétrique des *chants* phrasés & arrondis?

Mais cédons la parole à l'auteur de l'*Essai sur l'union de la poésie & de la musique.* « S'il est, dit-il, » en répondant au sévère auteur du *Mélo-drame*; » s'il est de l'essence de la musique d'être mélo- » dieuse; si les formes de cette musique, qu'il vous » plaît d'appeller *musique de concert*, sont les plus » belles que l'art puisse vous présenter; si cette » musique de concert m'arrache des larmes, me » ravit, me transporte, m'enchante, en exprimant » des passions dans la manière qui lui est propre, » c'est-à-dire, sans que l'expression nuise au *chant*, » sans que la musique cesse d'être de la musique, » pourquoi l'interdire au théâtre? Est-ce pour avoir » une declamation plus vraie que vous renoncez » aux agrémens du *chant*? Si c'est là votre objet, » vous êtes averti que la comédie françoise est » très-bien placée aux Tuileries; qu'on y joue » tous les jours les pièces des trois grands tra- » giques; & que c'est là qu'il faut aller, plutôt » qu'à l'opéra, pour être fortement ému. » (Voyez *Air*, *Duo*, *Récitatif.*) (*M. Marmontel.*)

CHANT. Lorsqu'on dit: il y a de beaux *chants*, des *chants* biens neufs dans tel opéra; le *chant* de tel air est délicieux; tel maître est le Dieu du *chant*, &c. il n'est pas certain que l'on entende toujours ce qu'on dit. Le mot *chant* prend diverses acceptions, suivant les personnes qui le prononcent, & il y en a peu qui se soient donné la peine de se rendre compte du sens qu'elles y attachent.

Le *chant* paroît être, & il est en effet, un don de la nature; mais comme dans les ouvrages de l'art, c'est aux loix & aux conventions de l'art que la nature doit se soumettre; il est parvenu à l'imiter, après l'avoir soumise; d'où il résulte que souvent un *chant* né des combinaisons de l'art peut faire illusion & paroître dicté par la nature.

Quelque simple & quelque borné que soit un *chant*, il est toujours formé d'après quelques conventions, & dessiné d'après quelques règles. Une chanson, une romance, dans leur cadre étroit, suivent les loix de la modulation. Le passage de la tonique à la dominante, dans les tons majeurs, ou à la tierce dans les tons mineurs, & le retour à la tonique, y est observé presque sans nulle exception. Voilà donc une loi que suit toujours, ne fût-ce que par imitation & par habitude, l'auteur de la plus simple chansonnette. Or, ce passage & ce retour lui fournissent certaines combinaisons de notes, certains traits, & certains passages qu'avec un peu d'adresse il peut varier jusqu'à un certain point, & tandis qu'il ne suit qu'une routine, il peut avoir l'air de créer des *chants*.

D'une chanson à un air, la distance est immense: dans l'air, les phrases du *chant* sont plus longues & plus développées; les modulations sont plus nombreuses, l'harmonie se joignant à la mélodie, & le *chant* passant très-souvent de la voix à l'orchestre, le compositeur a bien plus de ressources pour inventer, mais il en a bien plus aussi pour faire croire qu'il invente, quand il ne fait que déguiser ce que d'autres ont inventé pour lui.

Les premiers compositeurs italiens qui firent des madrigaux & d'autres morceaux travaillés, cherchèrent à créer des *chants* qui prêtassent aux imitations & aux renversemens d'harmonie dont ces sortes de compositions étoient remplies, & qui exprimassent en même temps le sens des paroles. Quand ces traits étoient trouvés, ils les faisoient passer dans les différentes parties, & conduisoient ainsi leur motif de modulations en modulations, jusqu'à ce que quelqu'idée un peu frappante se rencontrât dans les vers qu'ils mettoient en musique, & les engageât à quitter ce premier sujet pour un autre qu'ils traitoient & conduisoient de la même manière.

Cette méthode étoit séche & contrainte; mais elle supposoit beaucoup de savoir & même de génie, dans un temps où il falloit créer chaque phrase de *chant*; & où ni l'art ni la mémoire ne pouvoient suppléer l'invention.

Les maîtres qui vinrent ensuite commencèrent à dégager leurs compositions de ces formes pédantesques; ils s'appliquèrent à rendre les paroles plus qu'à combiner des traits de contrepoint; leurs *chants* devinrent plus faciles, plus naturels, & acquirent en même-temps plus d'expression & de propriété. Carissimi, Alexandre Scarlati, & quelques autres de ce même âge, inventèrent beaucoup; & l'on est surpris, en lisant leur musique, d'y reconnoître la source d'une multitude de traits de *chant* que leurs successeurs se sont transmis les uns aux autres, & qu'ils se transmettent encore.

Dans l'âge suivant, rempli par Dominique Scarlati, fils d'Alexandre, par Porpora, Leo, Vinci, Pergolese, &c. le *chant* prit un nouvel essor; l'*air* acquit d'autres développemens, & ne modulant plus au hasard, il se circonscrivit lui-même dans des modulations plus régulières.

C'est alors que le *chant* se corrigea presque entièrement de deux vices contraires, l'affectation froide & mesquine du contrepoint, & les tournures populaires & communes. Il s'éleva, s'ennoblit; les phrases prirent plus d'étendue; elles se partagèrent en divers membres, & de plusieurs phrases correspondantes naquirent ces périodes de *chant*, qui devinrent pour la musique ce que sont pour l'éloquence les périodes oratoires.

C'est dans cet état, perfectionné encore par les grands maîtres qui sont venus depuis, que le *chant* véritablement musical doit être considéré. Si l'on y sent un reste de pédanterie contrepointiste; si les tournures en sont communes & triviales; si les traits de *chant* sont courts, manquent d'haleine, forment à peine de petites phrases, & ne s'élèvent jamais jusqu'à la période, le compositeur peut être fort habile, mais il n'a pas le don du *chant;* & c'est en musique le premier de tous les dons.

La marche de la mélodie & de l'harmonie dans les airs est tracée depuis long-temps; & même en ne faisant que suivre le chemin battu, on peut faire illusion aux oreilles peu exercées sur la création du *chant.* Chaque nouvel accord fournissant trois, & quelquefois quatre cordes nouvelles, une succession connue d'accords, ou, ce qui est la même chose, une marche connue d'harmonie, donne une certaine combinaison de notes contenues dans cette harmonie, lesquelles entremêlées avec les notes intermédiaires qui ne sont que de passage, & servent à les lier entr'elles, offrent une foule de combinaisons différentes, dont aucune n'exige le talent de l'invention; & le compositeur qui emploie souvent cette méthode peut remplir ses ouvrages de fort beaux *chants*, sans avoir pour cela le don & le génie du *chant.*

Si l'on ôtoit de la plupart des opéras modernes les *chants* composés par ce moyen purement technique, ceux qui, subordonnés à un dessein suivi des parties instrumentales, ne servent pour ainsi dire que d'accompagnement aux accompagnemens; ceux qui n'ont ni la noblesse, ni l'élégance, ni l'étendue qui distinguent le *chant* musical du *chant* trivial & populaire; ceux enfin qui, n'étant que des souvenirs, des imitations, & même des copies, ne font que redire bien ou mal ce qui a été dit tant de fois, il en resteroit peu dont les compositeurs de ces opéras pussent réellement se faire honneur.

(*M. Ginguené.*)

* Chant. Après avoir considéré ce mot sous divers aspects, il est peut-être à propos d'examiner quelle doit être son acception en mélodie; ce qu'on entend par cette expression: *avoir du chant.*

Le mot de *chant*, en musique, peut correspondre à celui de *poésie* en littérature. Généralement parlant, toute versification est de la poésie, & toute composition musicale est du *chant;* mais dans un sens plus restreint, il y a beaucoup de morceaux de mélodie qui ne sont pas chantants; comme il y a beaucoup de vers qui ne sont pas poétiques.

Quoique le mot *chant* & le mot *mélodie* paroissent synonymes, ils offrent cependant des idées très-différentes. Tâchons de faire sentir cette différence, en opposant le mot mélodie au mot harmonie, & en l'opposant ensuite au mot *chant.*

Une suite d'accords, c'est-à-dire de sons simultanés qui se succèdent sans aucune marche régulière & sans adopter aucun rhythme, forment de l'harmonie; & si cette harmonie se fait sur une seule note de basse, comme il arrive dans les points d'orgue, on peut dire qu'elle manque absolument de mélodie.

Si cette harmonie se fait sur une marche de basse, comme dans les huit premières mesures du *stabat* de Pergolese, c'est la basse alors qui contient la mélodie, puisque c'est la seule partie qui présente à l'oreille un *chant* qu'elle puisse saisir. Cependant on ne dira pas encore que ce soit de la mélodie, parce que la basse étant considérée comme le fondement de l'harmonie, son emploi doit être de produire des *chants*, & non d'en contenir. Ainsi cet adage de notre ancienne musique, *qu'il faut qu'une basse soit chantante*, seroit vicieux s'il signifioit véritablement ce qu'il paroît signifier. Une basse doit être *chantante*, c'est-à-dire avoir une marche assez simple & être assez naturellement modulée pour que la partie supérieure puisse avoir un *chant* simple & naturel. Quand cette basse est figurée, elle fait alors l'office de partie supérieure, comme les basses récitantes, ou celui de parties d'accompagnement.

La mélodie est donc un *chant* détaché de l'harmonie dans les parties supérieures, qui domine cette harmonie, & que l'oreille peut suivre facilement. Ce *chant* peut être plus ou moins flatteur, plus ou moins neuf, plus ou moins expressif; mais il n'en est pas moins de la mélodie, dès qu'on en peut distinguer le dessin au milieu du groupe harmonique qui l'environne.

Jusqu'ici j'ai employé les mots mélodie & *chant* comme synonymes & explicatifs l'un de l'autre: voici en quoi ils sont différens.

Toute suite de sons dont la marche est assujettie à un rhythme quelconque est de la mélodie; il n'y faut pas d'autre condition. Mais pour que cette mélodie mérite le nom de *chant*, on en exige bien davantage.

Des phrases incohérentes, irrégulières, inégalement coupées, des intonations difficiles, des intervalles bizarres, lorsqu'ils ne sont pas commandés par l'expression; de la dureté dans la modulation (ce qui ne naît pas toujours de l'harmonie;) des syllabes trop précipitées, lorsque la musique est jointe à des paroles; enfin, tout ce qui peut blesser les oreilles délicates, empêche que la mélodie ne puisse être appellée du *chant.*

Qu'on me permette de continuer ici le parallelle par lequel j'ai commencé cet article; de comparer dans un plus grand nombre de rapports les mots

de *chant* & de poésie, puisqu'en effet le *chant* est rigoureusement à la mélodie ce que la poésie est à la versification.

J'ai dit qu'une suite de sons assujettie à un rhythme étoit de la mélodie, comme une suite de phrases ordonnées suivant une certaine mesure, & d'après des règles convenues, sont de la versification.

Si cette versification ne contient que des idées plates, communes; si le choix des expressions est ignoble, & peu d'accord avec le genre que l'on traite; si l'arrangement des mots, des syllabes présente des aspérités; si les formes, en un mot, laissent desirer la grace & l'élégance, on dira que cette versification manque de poésie.

Si toutes ces mêmes qualités manquent à la mélodie, on dira de même qu'elle n'a pas de *chant*.

Il est des formes naturellement poétiques, mais qui ont été si rebattues, qu'elles sont devenues triviales. Une pièce de vers qui n'en contiendroit que de cette espèce ne supposeroit aucun talent poétique dans son auteur.

Il est des phrases de musique naturellement chantantes, mais qu'on a si souvent employées, que le compositeur qui n'auroit d'autre talent que de les coudre l'une à l'autre, ne pourroit être estimé avoir du *chant*.

Quelques phrases d'un beau *chant* dans un morceau d'ailleurs irrégulier, commun ou barroque, ne peuvent être appréciées que comme quelques vers heureux dans une pièce écrite d'ailleurs d'un style rocailleux & plat. Cependant nous entendons tous les jours applaudir des morceaux qui n'ont d'autre mérite que ces détails rares & mal enchassés; tandis que deux ou trois beaux vers ne sauveroient pas une pièce en général mal écrite. C'est qu'en poésie nous sommes plus connoisseurs, plus exercés qu'en musique, & que nous en sentons mieux les véritables beautés.

Le *chant* est donc la poésie de la musique; il exige le même génie, le même feu, la même régularité; donc le *chant* ne peut être associé qu'à la poésie; donc la prose peut produire de la simple mélodie, comme on le voit dans la musique faite sur des pseaumes latins, mais elle ne produit point de véritable *chant*, quoiqu'on y puisse trouver des phrases chantantes, comme, en littérature, on peut trouver dans de la prose des phrases poétiques; mais sans la symmétrie, il n'y a ni poésie ni *chant*. Des phrases *chantantes*, mais d'un rhythme inégal, ressemblent à des vers libres qui n'ont jamais autant de poésie que les autres.

Donc encore, pour dire qu'un compositeur a du *chant*, il ne suffit pas de trouver dans sa musique des phrases isolées, d'une mélodie gracieuse, facile & même expressive; il faut encore que ses idées se correspondent entr'elles, qu'elles se lient de manière à former un tout périodique & régulier. On trouve quelquefois dans du récitatif des phrases *chantantes*, mais le récitatif ne sauroit être du *chant*.

Il en résulte que la beauté, que la régularité du *chant* dépend souvent, en grande partie, de l'arrangement des paroles. (Voyez *Césure*.)

(*M. Framery.*)

CHANT AMBROSIEN. Sorte de plain-chant dont l'invention est attribuée à saint Ambroise, archevêque de Milan. (Voyez *Plain-Chant*.)

(*J. J. Rousseau*)

CHANT GRÉGORIEN. Sorte de plain-chant dont l'invention est attribuée à saint Grégoire, pape, & qui a été substitué ou préféré, dans la plupart des églises, au *chant* ambrosien. (Voyez *Plain Chant*.) (*J. J. Rousseau.*)

CHANT en ISON ou CHANT ÉGAL. On appelle ainsi un *chant* ou une psalmodie qui ne roule que sur deux sons, & ne forme, par conséquent, qu'un seul intervalle. Quelques ordres religieux n'ont dans leurs églises d'autre *chant* que le *chant en ison*. (*J. J. Rousseau.*)

CHANT SUR LE LIVRE. Plain-Chant ou contrepoint à quatre parties, que les musiciens composent & chantent impromptu sur une seule; savoir, le livre de chœur qui est au lutrin: en sorte, qu'excepté la partie notée, qu'on met ordinairement à la taille, les musiciens affectés aux trois autres parties n'ont que celle-là pour guide, & composent chacun la leur en chantant.

Le *chant sur le livre* demande beaucoup de science, d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'est pas toujours aisé de rapporter les tons du plain-chant à ceux de notre musique. Cependant il y a des musiciens d'église si versés dans cette sorte de *chant*, qu'ils y commencent & poursuivent même des fugues, quand le sujet en peut comporter, sans confondre & croiser les parties, ni faire de fautes dans l'harmonie.

(*J. J. Rousseau*)

CHANTER. *v. n.* C'est, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des sons variés & appréciables. (Voyez *Chant*.) Mais c'est plus communément faire diverses inflexions de voix sonores, agréables à l'oreille, par des intervalles admis dans la musique, & dans les règles de la modulation.

On *chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'art du *chant*. A quoi l'on doit ajouter, dans la musique imitative & théâtrale, le dégré de sensibilité qui nous affecte plus ou moins des sentimens que nous avons à rendre. On a aussi plus ou moins de disposition à *chanter* selon le climat sous lequel on est né, & selon le plus ou moins d'accent de sa langue naturelle; car plus la langue est accentuée, & par

conséquent mélodieuse & *chantante*, plus aussi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *chanter*.

On a fait un art du *chant*, c'est-à-dire que, des observations sur les voix qui *chantoient* le mieux, on a composé des regles pour faciliter & perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voyez *Maître à chanter*.) Mais il reste bien des découvertes à faire sur la manière la plus facile, la plus courte & la plus sûre d'acquérir cet art. (*J. J. Rousseau.*)

* On ne conçoit pas bien comment une langue plus ou moins *accentuée* devient par-là plus ou moins facile à chanter, car l'accent de la langue, celui qui consiste dans l'élévation ou l'abaissement de la voix, est presqu'entièrement perdu dans la mélodie. Il reste donc *l'accent* de la durée respective des syllabes; mais comme la musique ne distingue que les longues & les brèves, sans avoir égard à celles qui sont plus ou moins brèves & plus ou moins longues, il s'en suit que toutes les langues étant composées de longues & de brèves seroient également musicales. Voyez l'article *accent*, *observations sur celui de Rousseau*, où cette erreur est combattue d'une manière victorieuse, particulièrement aux nos. 4, 5, & 6.

Ce qui rend une langue plus facile à chanter, c'est la douceur de sa prononciation, c'est le choix & l'arrangement heureux des syllabes qui la composent. Or, il n'est pas douteux que la langue italienne dont la flexibilité va jusqu'à la mollesse, dont les syllabes, où les voyelles abondent, suivent une alternation presque rigoureuse de longues & de brèves, comme la musique, ne soit par cela seul plus favorable à la mélodie que la langue françoise & à-peu-près toutes les langues modernes. Mais lorsque nos poëtes connoîtront mieux le méchanisme qui convient à la musique, nous pourrons reconquérir une partie de ces avantages: nous en avons déjà du côté de l'énergie & de la variété. De célèbres compositeurs étrangers, MM. Duni, Gluck, Piccinni, Sacchini, ont dit, ont écrit qu'ils aimoient mieux composer sur la langue françoise que sur la langue italienne. Soignons donc un peu plus nos paroles; attachons-nous davantage à la régularité du mètre, à faire un choix de syllabes harmonieuses & sonores, & bientôt l'avantage demeurera de notre côté.

« On a fait un art du chant, ajoute Rousseau, » c'est-à-dire, que des observations sur les voix » qui *chantoient le mieux*, on a composé des règles » pour faciliter & perfectionner l'usage de ce » don naturel ».

Cela n'est pas exact. Pour distinguer les voix qui *chantoient le mieux*, il falloit qu'on eût déjà l'idée du *mieux*. On a pu l'avoir, cette idée, on a pu sentir la meilleure manière de *chanter* possible, même sans avoir jamais entendu *chanter*. Il est tel spectacle où l'acteur qui *chante* le mieux ne *chante* pas encore assez bien. Comme la perfection du *chant* consiste en deux qualités, l'agrément & l'expression, nous avons pour en juger, deux moyens, l'esprit & l'oreille: je dis l'esprit, car quoique ce soit le sentiment qui reçoive les effets de l'expression, il n'appartient qu'à l'esprit de décider si elle est juste; il y a telle expression fausse dont on peut très-bien être ému, quand l'esprit ne se hâte pas de l'analyser.

Ainsi toutes les fois que l'oreille a été flattée par les sons de la voix *chantante* sans avoir eu rien à désirer, & que l'esprit a jugé son expression conforme à celle que le compositeur a voulu mettre dans sa mélodie, on peut dire que le *chant* est parfait.

Il seroit difficile de donner des règles certaines & invariables sur l'expression qui dépend entièrement du goût & de l'intelligence, & sur laquelle on peut être guidé, mais non pas instruit. (Voyez *expression*) Quant au méchanisme par lequel on parvient à flatter l'oreille, il consiste dans l'art de porter, de diriger, de ménager sa voix; (Voyez *voix*) dans une prononciation correcte & marquée, dans une articulation nette, flexible & sans dureté. L'art de phraser son *chant*, de respirer à propos, est encore une qualité essentielle; mais ce qui importe sur-tout, c'est de se défendre de toute affectation; c'est ce défaut qui jusqu'ici a empêché le chant de faire autant de progrès que les autres parties de l'exécution musicale.

Dans notre ancienne musique on faisoit consister l'expression dans le renflement forcé de quelques sons, dans le doublement de quelques consonnes. Ce n'étoit que de l'affectation.

La musique & le *chant* italien sont devenus à la mode, on a voulu imiter les chanteurs de cette nation; mais comme on imite toujours mal, on n'a pris de leur manière que la caricature; on a traîné les sons au lieu de les porter; à des préparations faites avec adresse, on a substitué des hoquets désagréables; on a négligé entièrement l'articulation pour rapprocher la langue françoise de la molesse italienne; nos chanteurs de société n'ont même plus voulu *chanter* que cette dernière langue, parce qu'ils ont cru en acquérir le droit de ne plus prononcer du tout. C'est encore de l'affectation.

M. Gluck, en apportant en France un nouveau genre de musique, a dû changer la manière de la *chanter*. Au lieu de l'exécution fade & languissante qu'on avoit alors, il en a demandé une ferme & rapide; on y a répondu par des saccades & des sons heurtés qu'on a fait passer jusques dans le récitatif. On a fait des cris où il ne vouloit que de la force; on a dénaturé le *chant* pour vouloir le rendre expressif. Nos chanteurs étoient en deça du vrai point, l'impulsion que M. Gluck leur a donnée les a portés bien au-delà: c'est lorsqu'ils auront saisi le juste milieu, que les françois pourront se vanter d'avoir une méthode.

(*M. Framery*).

Chanter. Tous les hommes *chantent*, bien ou mal ; & il n'y en a point qui, en donnant une suite d'inflexions différentes de la voix, ne *chante* ; parce que quelque mauvais que soit l'organe, ou quelque peu agréable que soit le chant qu'il forme, l'action qui en résulte alors est toujours un chant.

On *chante* sans articuler des mots, sans dessein formé, sans idée fixe, dans une distraction, pour dissiper l'ennui, pour adoucir les fatigues ; c'est, de toutes les actions de l'homme, celle qui lui est le plus familière, & à laquelle une volonté déterminée a le moins de part.

Un muet donne des sons, & forme par conséquent des chants ; ce qui prouve que le chant est une expression distincte de la parole. Les sons que peut former un muet peuvent exprimer les sensations de douleur ou de plaisir. Delà il est évident que le chant a son expression propre, indépendante de celle de l'articulation des paroles. (Voyez *Expression.*)

La voix, d'ailleurs, est un instrument musical dont tous les hommes peuvent se servir sans le secours de maîtres, de principes ou de règles. Une voix, sans agrément & mal conduite, distrait autant de son propre ennui la personne qui *chante*, qu'une voix sonore & brillante formée par l'art & le goût. (Voyez *Voix.*) Mais il y a des personnes qui, par leur état, sont obligées à exceller dans la manière de se servir de cet organe. Sur ce point, comme dans tous les autres arts agréables, la médiocrité, dont les oreilles peu délicates se contentent, est insupportable à celles que l'expérience & le goût ont formées. Tous les chanteurs & chanteuses qui composent l'académie royale de musique sont dans cette position.

L'opéra est le lieu d'où la médiocrité, dans la manière de *chanter*, devroit être bannie ; parce que c'est le lieu où on ne devroit trouver que des modeles dans les différens genres de l'art. Tel est le but de son établissement, & le motif de son érection en académie royale de musique.

Tous les sujets qui composent cette académie devroient donc exceller dans le chant, & nous ne devrions trouver entr'eux d'autres différences que celles que la nature a pu répandre sur leurs divers organes. Que l'art est cependant loin encore de cette perfection ! Il n'y a à l'opéra que très-peu de sujets qui *chantent* d'une manière parfaite ; tous les autres, par le défaut d'adresse, laissent, dans leur manière de *chanter*, une infinité de choses à desirer & à reprendre. Presque jamais les sons ne sont donnés ni avec la justesse, ni avec l'aisance, ni avec les agrémens dont ils sont susceptibles. On voit par-tout l'effort ; & toutes les fois que l'effort se montre, l'agrément disparoît. (Voyez *Chant*, *Chanteur*, *Maître à chanter*, *Voix.*)

Le poëme entier d'un opéra doit être *chanté* ; il faut donc que les vers, le fond, la coupe d'un ouvrage de ce genre soient lyriques. (Voyez *Coupe*, *Lyrique*, *Opéra.*) (*Cahusac.*)

Chanter ; quelques personnes prétendent qu'on apprendroit plus facilement à chanter si au lieu de parcourir d'abord les degrés diatoniques, on commençoit d'abord par les consonances, dont les rapports plus simples sont plus aisés à entonner. C'est ainsi, disent-elles, que les intonations de la trompette & du cor sont d'abord les octaves, les quintes & les autres consonances, & qu'elles deviennent plus difficiles pour les tons & semi-tons. L'expérience ne paroît pas s'accorder à ce raisonnement, car il est constant qu'un commençant entonne plus aisément l'intervalle d'un ton que celui d'une octave, quoique le rapport en soit bien plus composé : c'est que si d'un côté le rapport est plus simple, de l'autre, la modification de l'organe est moins grande. Chacun voit que si l'ouverture de la glotte, la longueur où la tension des cordes gutturales, est comme 8, il s'y fait un moindre changement pour les rendre comme 9, que pour les rendre comme 16.

Mais on ne sauroit disconvenir qu'il n'y ait dans les degrés de l'octave, en commençant par *ut*, une difficulté d'intonation dans les trois tons de suite qui se trouvent du *fa* au *si*, laquelle donne la torture aux élèves, & retarde la formation de leur oreille. (Voyez *octave* & *solfier*) Il seroit aisé de prévenir cet inconvénient, en commençant par une autre note, comme seroit *sol* ou *la*, ou bien en faisant le *fa* dieze ou le *si* bémol.

* J'ai quelques observations à faire sur cet article, employé dans l'ancienne encyclopédie in-4°, sous le nom de Rousseau, mais qui ne me paroît pas être de lui.

Sans doute il ne seroit pas possible d'apprendre à solfier par les rapports les plus simples 1 2 3 4 5, ce qui représente l'octave, la quinte, la double octave & la dixième ou la tierce ; mais il ne l'est pas davantage de s'exercer sur notre gamme qui n'est pas celle de la nature, & qui est dans plusieurs tons. La gamme naturelle 8 9 10 11 12 13 14 15 & 16 ne répond pas à nos notes, ut re mi fa sol la si ut, mais aux notes suivantes.

ut	re	mi	ja	sol	ta	ja	si	ut
8	9	10	11	12	13	14	15	16

dans cette série on voit qu'il n'y a pas trois tons de suite du *fa* au *si* le ton du véritable *fa* au *sol* étant moindre que le ton mineur *re mi*, & la tierce *sol si* étant séparée par deux notes intermédiaires *ta* & *ja*.

Cette gamme seroit peut-être aussi difficile à entonner que la nôtre ; d'ailleurs étant étrangère à notre systême moderne, il ne faut pas s'en occuper ; mais il me semble qu'on remédieroit à tout inconvénient en apprenant à solfier par des intervalles harmoniques & consonnans, comme tierce, quinte, sixte & octave. Ut mi sol, ut mi la, sont des chants

très-faciles à entonner; on parcourroit ensuite les intervalles dissonans, seconde, quarte & septieme, fausse quinte & triton. L'oreille ainsi s'accoutumeroit peu-à-peu à toute espèce d'intervalle, au lieu de se rompre sur le chant arbitraire de la gamme, que l'oreille a de la peine à concevoir & le gosier à former. (V. *solfier*).

(*M. Framery*).

CHANTER. La voix humaine est destinée par la nature à deux usages très-différens, celui de la parole & celui du chant. Le premier demande peu d'étude. L'homme apprend facilement, & par l'imitation seule, à parler avec netteté, & même avec grace. Le second exige une culture particulière. Le chant naturel est informe, l'imitation le polit, l'art & la méthode le perfectionnent.

Chez les anciens, l'art du chant dut se borner à donner à la voix le plus de justesse, de force & de douceur, & à la prononciation le plus de netteté qu'il étoit possible. La musique étant presque toute syllabique, & réglée dans ses mouvemens par le rhythme des vers, faire entendre clairement chaque syllabe, & entonner juste chaque note, devoit être tout le soin du chanteur; du moins relativement au méchanisme de la voix.

Il n'en a pas été ainsi dans la musique moderne. Le plain-chant qui lui a donné naissance, n'ayant aucun égard à la prosodie; procédant en général par des notes très-lentes & des sons très-prolongés, & liant souvent ensemble plusieurs de ces sons, sur la même syllabe, a nécessité tout un autre développement du méchanisme vocal. On a dû s'appercevoir de bonne heure qu'il ne suffisoit pas d'avoir l'haleine assez forte pour soutenir une longue tenue ou pour achever, sans l'interrompre, une longue prolation; mais qu'il falloit encore, pour mettre dans le chant de la variété & de l'expression, diminuer & renforcer à volonté le son par des degrés quelquefois rapides & quelquefois presqu'insensibles; que ce n'étoit pas assez de passer avec justesse d'un intervalle à un autre, mais qu'il étoit nécessaire, quelque séparés que fussent ces deux intervalles, de conduire la voix de l'un à l'autre sans saccade, sans interruption, & cependant sans faire entendre, d'une manière appréciable à l'oreille, les sons intermédiaires, &c.

Lors même que le plain-chant s'exécutoit encore à l'unisson, il falloit que les chanteurs fussent infiniment maîtres de leurs voix pour donner ensemble aux mêmes notes les mêmes inflexions, sur-tout dans les prolations & les passages qui se traînoient quelquefois longuement sur les mêmes syllabes, & où la moindre inégalité dans les voix eût été très-choquante.

L'invention du contrepoint rendit cette égalité, cet équilibre entre les différentes parties encore plus difficiles & en même temps plus nécessaires. Répétant tour à tour les mêmes passages dans les imitations, les canons & les fugues, les chanteurs furent encore plus obligés de se faire une même méthode qui eût des principes communs à toutes les voix, & qui les rapprochât, pour ainsi dire, en ôtant aux voix graves leur dureté, aux aigues, leur aigreur; en les fondant, en quelque sorte, les unes avec les autres, sans cependant les confondre, & sans leur faire passer les limites qui leur sont assignées par la nature.

La musique profane s'écarta d'abord si peu de celle de l'église, qu'à peu de choses près elle exigea des chanteurs les mêmes études & les mêmes talens. Mais bientôt le chant s'y donna plus de licences, les roulades s'y introduisirent. Lors même que le compositeur n'y en avoit pas mis, le chanteur se permit de décomposer les simples notes du chant, & d'y substituer de petits groupes de notes rapides, qui tenoient la même place dans la mesure & dans l'harmonie, mais qui rendoient le chant plus orné, & donnoient à la voix plus de moyens de briller. Les trilles se multiplièrent; la fin de presque toutes les phrases de chant fut marquée par des repos sur lesquels un virtuose habile se plut à déployer l'agilité de sa voix, & son goût pour l'invention des traits & des roulades.

La mélodie encore naissante étoit pour ainsi dire étouffée sous les ornemens. Mais dans l'heureuse révolution que la musique éprouva en Italie au XVII siécle, le chant se dégagea de cette multitude gothique d'agrémens, & de ces recherches pénibles dont il s'étoit laissé défigurer. Toutes les principales villes d'Italie ouvrirent des écoles devenues fameuses par les succès rapides des maîtres & des éléves.

Modene eut celle de *Francesco Peli*; Gènes celle de *Giovanni Paita*, qui fut nommé dans son temps l'Orphée & le Batille de la ligurie, parce qu'il excelloit également dans le chant & dans la danse. Venise eut pour chefs d'école le *Gasparini* & le *Lotti*. Rome, où l'exécution particulière de la musique sacrée avoit dès-long-temps introduit la nécessité des études & des maîtres, florissoit alors par les talens industrieux de *Fedi* & de *Giuseppe Amadori*. Unis d'une amitié fraternelle avec d'autres artistes habiles dans l'art du chant, des instrumens & de la composition, (exemple trop rare dans l'empire des arts & des lettres) ils se communiquoient mutuellement leurs sentimens; ils exposoient leurs observations au jugement commun; & chacun retiroit de cet usage des lumières abondantes pour corriger ses propres défauts, améliorer le plan d'éducation musicale, & reculer les bornes de l'art.

Une preuve de l'attention & du zèle de ces excellens maîtres, est la coutume qu'ils avoient établie, comme le rapporte Bontempi, illustre élève de l'Ecole Romaine, de mener se promener leurs disciples hors des murs de Rome, dans un lieu où se trouve un rocher fameux par l'écho qui répète plusieurs fois les mêmes paroles. Là, à l'exemple de Démosthène, qui alloit, dit-on, tous les jours, sur les bords de la mer, afin de corriger le défaut qu'il avoit de balbutier, en luttant avec le bruit

bruit des flots, ils exerçoient ces jeunes gens en les faisant *chanter* en face du rocher, qui répétoit distinctement les modulations, leur montroit évidemment leurs défauts, & les aidoit à s'en corriger plus facilement.

Francesco Brivio fut célèbre à Milan, & *Francesco Redi* à Florence. (Ce *Redi* n'est pas le même que le fameux poëte.) Mais les deux villes qui, sur la fin de ce même siécle, devinrent pour ainsi dire les métropoles du chant, furent Naples & Bologne.

L'école de Bologne, fondée par *Pistocchi*, se distingua par la méthode d'enseignement, par la variété des styles & par le nombre des habiles élèves qui en sortirent. Le célèbre *Bernacchi* en devint le chef. Quoiqu'il eût une voix foible & peu agréable, il fit tant à force d'étude, qu'il parvint à l'assouplir, & qu'il devint un des premiers chanteurs de son tems, pour l'égalité des sons, l'art de graduer son haleine, la beauté des ornemens, & la manière adroite d'exécuter les cadences. Raff, Tedeschi, Guarducci, Mancini, & tant d'autres ont assez prouvé l'habileté de leur maître.

C'est cependant à lui que le Comte Algarotti, dans son essai sur l'opéra, impute l'origine de la décadence du chant. Il le nomme très-injustement le chef d'école & le *Marini* de la licence moderne. Il se trompe; le relâchement & les abus dont il a raison de se plaindre pourroient plutôt être imputés au *Pasi*, élève de Pistocchi. C'est lui qui introduisit dans cette école une surabondance de traits, de passages recherchés, de trilles, & de mille autres ornemens qui plaisoient en lui, parce que cette manière lui étoit propre, mais qui dégénérèrent en abus, lorsqu'ils furent imités par des chanteurs moins habiles.

Naples, si justement renommée dans les fastes de la musique moderne, eut une foule de maîtres & d'écoles qu'il seroit trop long de compter. Les plus distinguées furent celles de *Leonardo Leo*, de *Domenico Egizio*, de *Francesco Feo*, d'*Alessandro Scarlatti*, & de *Nicolo Porpora*. Ces maîtres, aussi profonds dans la théorie & dans la pratique du contrepoint, que dans la méthode & l'art du chant, produisirent cette foule de disciples qui se firent bientôt admirer en Europe comme des prodiges de mélodie. Deux sur-tout remplirent tous les théâtres d'étonnement & d'admiration.

Le premier fut *Baldassarro Ferri* de Pérouse, le même dont J. J. Rousseau parle avec tant d'éloge, à l'article *voix*, & dont il cite le talent singulier de monter & de descendre deux octaves par tous les degrés chromatiques, avec un *trille* continuel, & sans reprendre haleine, en conservant une justesse si parfaite, que n'étant pas d'abord accompagné de l'orchestre, à quelque note que les instrumens voulussent l'attendre, ils se trouvent d'accord avec lui. Il fut élevé à Naples & à Rome, & mourut fort jeune. On conserve encore des recueils entiers de vers dictés par l'enthousiasme qu'excitoit ce chanteur divin. Cet enthousiasme étoit général, & se manifesta souvent par les démonstrations les plus recherchées & les plus extraordinaires: quelquefois on faisoit pleuvoir sur sa voiture un nuage de roses, lorsqu'il avoit seulement chanté une cantate. A Florence, où il avoit été appellé, une troupe nombreuse de personnes de distinction de l'un & de l'autre sexe, alla le recevoir à trois milles de la ville, & lui servit de cortège. Un jour qu'il avoit représenté à Londres le rôle de Zéphire, un masque inconnu lui offrit en sortant une émeraude d'un grand prix. On a son portrait gravé avec ces mots pour légende: *qui fecit mirabilia multa*; & une médaille frappée pour lui, portant d'un côté sa tête couronnée de laurier, & de l'autre, un cigne mourant sur les bords du Méandre, avec la lyre d'Arion qui descend du ciel.

Le second est le Chevalier *Carlo Broschi*, si connu sous le nom de *Farinelli*. Il nâquit à Naples, où il apprit les premiers élémens de son art, sous *Scarlati* & *Porpora*. Aucun chanteur n'a peut-être jamais reçu de la nature des cordes plus fortes & en même temps plus flexibles, un timbre plus sonore, ni une plus grande étendue de voix. Une imagination créatrice, jointe à une souplesse d'organe à toute épreuve, le mettoit en état d'inventer mille formes de chant inconnues & agréables. Un art infini secondoit un si beau naturel. L'intonation la plus parfaite, une agilité incomparable, une adresse inouie dans les trilles; la richesse & la sobriété des ornemens; une excellence égale dans le style léger & dans le pathétique; l'art de graduer avec exactitude l'élevation & la diminution de la voix, selon le caractère du sentiment qu'il avoit à peindre; telles furent les qualités qu'on reconnut généralement en lui. Après s'être fait admirer en Italie, en Allemagne, en Angleterre, & même en France, malgré les préjugés qu'on y avoit alors contre la musique italienne, il fut appellé en Espagne, non plus pour les plaisirs du public, mais pour ceux du Monarque.

Il n'est pas étranger, il est peut-être même essentiel à un ouvrage sur la musique, de donner quelques détails sur l'incroyable fortune de ce chanteur. Philippe V fut attaqué, comme on sait, d'un affoiblissement, & même d'une sorte d'aliénation d'esprit, qui le rendit totalement incapable d'affaires. La Reine, aprés avoir en vain fait employer tous les moyens connus pour le guérir, résolut d'essayer sur lui le pouvoir & les effets de la musique, auxquels le Roi étoit fort sensible. Farinelli venoit d'arriver à Madrid, où sa grande réputation l'avoit précédé. La Reine le fit appeller à un concert placé dans une chambre qui joignoit l'appartement du Roi, & l'engagea à *chanter* les plus beaux & les plus touchans de ses airs. Au premier, Philippe parut surpris, ensuite ému. A la fin du second, il ordonna qu'on fît entrer le virtuose, qu'il combla d'éloges

& de careſſes. Il lui demanda comment il pouvoit aſſez récompenſer tant de talens, & l'aſſu a qu'il ne lui refuſeroit rien. Farinelli, qui étoit prévenu, pria ſeulement Sa Majeſté de ſe faire raſer & habiller, ce qu'Elle n'avoit pas fait depuis long-temps, & de tâcher de paroître au Conſeil comme à ſon ordinaire. Depuis ce temps la maladie du Roi diminua ſenſiblement, & le chanteur eut tout l'honneur de cette cure.

Dès-lors le Roi ne put plus ſe paſſer de lui; il lui accorda une penſion de 80,000 livres, & le fit Chevalier de l'ordre de Saint-Jacques. Il l'éleva enfin à un tel degré de faveur, que Farinelli étoit regardé comme ſon premier Miniſtre. Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'eſt qu'au lieu d'être étourdi & énivré de ſon élévation, il n'oublia jamais qu'il n'étoit qu'un muſicien. Il mit tant de modeſtie & d'égards dans ſes relations avec les Nobles de la Cour d'Eſpagne, que perſonne n'envia ſa faveur, & qu'il obtint même l'eſtime & la confiance générales.

Son crédit fut à-peu-près le même ſous le ſucceſſeur de Philippe, Ferdinand VI, qui ajouta l'ordre de *Calatrava* à celui de Saint-Jacques, dont Farinelli étoit déjà décoré. Mais à l'avénement du dernier Roi, en 1759, le nouveau Monarque & le nouveau Miniſtre n'étant favorables ni à la muſique, ni aux établiſſemens du régne précédent, Farinelli eut ordre de retourner en Italie. Sa penſion lui fut cependant continuée, & il eut la permiſſion d'emporter tous ſes effets. Il partit d'Eſpagne, où il étoit reſté vingt ans: après avoir viſité Naples, ſa patrie, il alla ſe fixer à Bologne, en 1761. Il fit bâtir dans les environs un palais ſuperbe, où il a paſſé le reſte de ſa vie, chéri des habitans de Bologne, viſité par les plus illuſtres voyageurs, & toujours auſſi ſimple, auſſi modeſte dans ſon opulence, qu'il l'avoit été dans ſa faveur à la Cour. Il y eſt mort en 1782, âgé de plus de 80 ans.

Il eut pour rival, dans une partie de ſa carrière muſicale, le célèbre *Caffarelli*, qui l'égala peut-être en réputation & en talens, mais non pas en honnêteté & en modeſtie. Porpora, qui déteſtoit ſon inſolence, le regardoit cependant comme le plus grand chanteur qu'eût jamais produit l'Italie. Il parut pour la première fois à Rome, en 1726, dans l'opéra de *Valdemaro;* delà il fut ſucceſſivement appellé dans toute l'Italie, & bientôt dans toutes les principales villes de l'Europe.

En 1753, le Maréchal de Richelieu le fit venir en France pour ſatisfaire la curioſité de la Dauphine, qui avoit témoigné un extrême deſir de l'entendre. Avant de retourner à Naples, il chanta une ſeule fois au concert ſpirituel, & quelques amateurs ſe ſouviennent encore de la ſenſation qu'il y fit. Il amaſſa de grandes richeſſes, dont il jouit longtemps à Naples, dans une maiſon magnifique qu'il y avoit bâtie, & ſur laquelle on liſoit cette inſcription: *Amphion Thebas, ego domum.* Il y eſt mort en 1783, après avoir acheté un duché pour ſon neveu, qu'il a fait ſon héritier, & qui porte maintenant le titre de Duc de *Santo dorato.* (Docteur Burney, *hiſt. gén. de la muſique.*)

Dans le même temps, Eliſi, Giziello, Manzoli, enſuite Guadagni, Guarducci, & pluſieurs autres plus ou moins fameux, remplirent les théâtres italiens & étrangers. Pacchierotti & Marcheſi ont ſoutenu dans ces derniers temps la réputation des écoles d'Italie. Marcheſi paſſe aujourd'hui pour le premier chanteur de l'europe.

Un nombre infini d'excellentes cantatrices ſe ſont ſuccédées ſans interruption, depuis près d'un ſiècle. Le nom des Gabrieli, des Mingotti, des de Amicis, a été célèbre avant celui des Aguyari, des Danzi, des Mara, des Todi. Elles avoient été précédées par des talens peut-être auſſi diſtingués, & plus étonnans encore, parcequ'ils étoient les premiers, & que dans un art tout nouveau ils atteignoient à une perfection qu'on a pu à peine égaler depuis. A cette première époque, deux ou trois cantatrices ſe partagèrent ſur-tout les ſuffrages. Leur éloge ne peut être ici déplacé: il eſt intéreſſant de fixer les yeux ſur celles qui ont pour ainſi dire ouvert la route, & d'en rappeller le ſouvenir. Des talens ſi brillans, mais ſi paſſagers, ne laiſſent après eux aucune trace que ce vain bruit de louanges.

Vittoria Teſi, de Florence, élève de *Redi* & de *Campeggi*, réunit à l'inflexion de voix la plus pathétique, à l'intonation la plus juſte, à une prononciation claire, diſtincte, ſonore, au port le plus noble & le plus diſtingué, une connoiſſance de la ſcène, une action admirable, une expreſſion ſurprenante de tous les différens caractères. Elle fut non-ſeulement la meilleure cantatrice, mais auſſi la première actrice de cet âge.

Fauſtina Bordoni, de Veniſe, élève de Gaſparini, excellent contrepointiſte, devint également célèbre par ſon propre mérite & par le bonheur d'être l'épouſe du fameux Haſſe, plus connu en Italie ſous le nom de *Saſſone.* Agilité de voix ſans exemple, facilité ſans égale, légéreté dans les paſſages, adreſſe infinie à conſerver & à reprendre ſon haleine, inflexions de voix neuves & brillantes, mille autres qualités enfin dont le prix & la rareté firent l'étonnement de tous les connoiſſeurs, ont rendu le nom de cette cantatrice immortel comme celui de ſon époux.

A ces deux célèbres virtuoſes joignons-en une troiſième, moins diſtinguée par la perfection de ſon chant que par un autre mérite plus reſpectable aux yeux du philoſophe. On connoit les malheurs dont Metaſtaſe fut accablé dans ſa jeuneſſe, après la mort de ſon premier bienfaiteur Gravina. Non-ſeulement on lui refuſa un miſérable emploi pour vivre, non-ſeulement il ſe vit prêt à périr de faim, mais ce qui fait frémir tous les cœurs ſenſibles, en Italie, dans cette ville même qui devroit être auſſi fiere de l'avoir produit qu'elle l'eſt de ſon capitole & de ſes anciens triomphes, il eut à ſubir

une procédure ignominieuse. L'Europe auroit perdu pour toujours ce grand poëte, si la fameuse cantatrice Marianna Bulgarina ne l'eût retiré de l'indigence & ne l'eût rendu à la vie. Cette œuvre de l'amour & de la générosité mérite d'être inscrite dans les fastes, trop peu remplis, des vertus humaines, & dénoncée à la reconnoissance éternelle des arts. (*Artéaga*, *Révolutions du Théâtre Lyrique.*)

Il s'en faut beaucoup que ce soient là tous les chanteurs & toutes les cantatrices célèbres qu'a produits l'Italie. Ce n'est même qu'une partie de ceux du premier rang; mais il seroit inutile d'augmenter cette liste. Il seroit très-utile en revanche d'expliquer par quelle méthode les écoles italiennes sont depuis si long-tems la source inépuisable de ces talens prodigieux. Maintenant que les préjugés nationaux sont détruits, qu'en France on est désabusé de la chimère d'une musique françoise, & que nos chanteurs tâchent presque tous de bonne foi d'imiter les chanteurs d'Italie, ce seroit rendre service à l'art que d'en dévoiler les secrets; nous pourrions trouver dans plusieurs traités italiens, dans les conseils d'habiles professeurs, & dans les conversations d'un grand maître, les lumières qui nous manqueroient pour remplir cette tâche; mais nous ferions un ouvrage & non pas un article. Pour nous renfermer dans de justes bornes, contentons-nous de jetter rapidement quelques réflexions & quelques principes.

On veut imiter les chanteurs italiens, on les écoute attentivement: on retient quelques passages, quelques ornemens, quelques-uns de ces *rifiorimenti del canto*, dont ils abusent quelquefois par trop de facilité, mais qui deviennent ridicules quand cette facilité y manque: on les transporte sur notre langue, dont l'austérité peut en effet être adoucie, mais jamais au point de se donner impunément les mêmes licences que la langue italienne. On se croit alors égal ou même supérieur à ce qu'on imite si mal, & l'on parle fort légerement, quelquefois même avec mépris, de ces talens si vantés que l'on croit si aisé d'acquérir.

Qu'est-on cependant aux yeux des vrais connoisseurs? un singe mal-adroit, un misérable perroquet; on est enfin pour le chant ce que seroit pour la danse un homme assez souple, assez agile, mais dépourvu de tout principe, qui, voyant tous les jours danser un Vestris, un Gardel, parviendroit à saisir quelques-uns de leurs pas, de leurs élans, de leurs gestes, & qui, les plaçant de travers au milieu d'un bal, croiroit égaler ses modèles.

Ces ornemens, ces *rifiorimenti*, plus ou moins difficiles à saisir, ne sont pas le fond de l'art du chant; ils en sont, si l'on veut, le perfectionnement; mais on peut dire qu'ils sont plutôt luxe que richesse.

La véritable richesse du chant est la justesse & la rondeur des sons, l'étendue naturelle ou artificielle de la voix, l'art de la renforcer & de l'adoucir à volonté, celui de la faire sortir pure, large, pleine, & dégagée de toute influence gutturale & nasale, celui de ménager l'haleine, de la prolonger au-delà de sa durée ordinaire, & de la reprendre imperceptiblement; celui de lier les sons entr'eux, de les enfler & de les diminuer par dégrés insensibles; celui de passer avec adresse de la voix de poitrine à celle de tête & réciproquement, & de travailler tellement les plus hauts sons de la première & les plus bas de la seconde, qu'en se succédant ils paroissent de la même force & du même volume: c'est ensuite une belle articulation, une prononciation nette & distincte; c'est enfin une sorte de déclamation chantante dont la source est dans l'ame, & qui donne à la musique expressive, de quelque caractère qu'elle soit, le genre d'expression qui lui convient.

Voilà une légère esquisse de ce qu'il faut acquérir avant que de passer aux agrémens du chant. Lorsqu'une étude longue & constante vous aura rendu maître de tous ces points essentiels qui sont le corps de l'art, vous y joindrez facilement ce qui n'en est que la parure: mais si c'est par cette parure que vous voulez commencer, elle sera toujours incomplette, composée de pièces mal assorties & placées au hasard: vous n'aurez qu'un habit d'arlequin, d'autant plus ridicule qu'il sera vuide, & qu'on s'appercevra facilement qu'il n'y a rien dessous.

Si vous vous sentez le courage d'entreprendre la véritable étude de l'art du chant, si vous êtes assez jeune pour avoir cette souplesse d'organes qui se prête également à acquérir & à prendre des habitudes, efforcez-vous d'abord d'oublier tout ce que vous croyez savoir. Je ne vous dirai pas de faire & de répéter souvent la gamme, vous n'en êtes pas encore là. Avez-vous une voix de tenore? commencez par vous assurer des sons qu'elle posséde réellement, & de sa véritable étendue. Pour cela, choisissez le son qui vous est le plus naturel & le plus facile: ce sera un *sol* par exemple: donnez ce *sol* de toute la force de votre voix, mais sans serrer la gorge, sans chercher ce qu'on appelle en France du mordant, & ce qui mord en effet les oreilles sensibles. Faites sortir le son, comme je l'ai dit plus haut, pur, large, plein, *& dégagé de toute influence gutturale & nazale.*

Descendez ensuite un ton plus bas, & tâchez d'entonner le *fa* de la même manière. Delà passez au *mi*, & voyez bien si votre voix ne commence point à foiblir, à vaciller, à sortir avec moins de justesse, de plénitude & de rondeur. Je suppose qu'elle descende ainsi jusqu'au *re*; mais que si vous voulez la faire aller plus bas, vous trouvez déjà quelqu'obstacle & quelque difficulté; arrêtez-vous là; tenez-vous pour dit que l'*ut* grave

n'eſt pas encore à votre portée, & bornez-vous à la quarte *re*, *mi*, *fa*, *ſol*.

Faites en montant le même exercice & les mêmes eſſais : aſſurez-vous ſucceſſivement du *la*, du *ſi*, de l'*ut*, & s'il ſe peut du *re*. Si le *mi* vous arrête, ne vous y obſtinez pas. Vous voilà poſſeſſeur d'une octave ; bien des chanteurs célèbres étoient moins riches en commençant.

Cette octave peut ſuffire long-tems à vos leçons ; mais terminez-les toujours en tâchant d'acquérir quelqu'un des ſons qui vous manquent. Eſſayez premièrement le paſſage du *re* grave à l'*ut*, aſſurez & renforcez peu-à-peu votre voix ſur cette note : ce que vous ne pouvez acquérir à votre premier eſſai, tentez-le une ſeconde, une troiſième, & s'il le faut une vingtième fois. L'acquiſition d'une note auſſi juſte, auſſi pleine, auſſi parfaite que celles de votre première octave, vous coûtât-elle un mois, ce mois ne ſeroit pas perdu.

Faites le même travail en ſens contraire pour monter d'une note au-deſſus du *re* que vous croyiez à l'aigu la limite de votre voix ; quand vous aurez gagné ce *mi*, ayant à votre diſpoſition une dixième complette, étendez-y vos exercices & vos ſolfèges, & tâchez, en ſuivant toujours cette méthode, d'y ajouter encore de nouveaux ſons.

Ces exercices, qu'on peut faire ſur une dixième & même ſur une octave, ſont auſſi nombreux qu'utiles ; il ſuffira d'en indiquer quelques-uns.

1°. Déployer ſur chaque note, en commençant par la plus grave, toute l'étendue de ſa voix & de ſon haleine, non pas en ſoutenant également le ſon, mais en le donnant d'abord le plus foible qu'il eſt poſſible, en l'augmentant par degrés juſqu'à ſa plus grande force, & le diminuant enſuite graduellement juſqu'à ſon extinction preſque totale, enſorte que la voix parcoure en quelque ſorte la forme d'une rhomboïde extrêmement prolongée.

2°. Monter diatoniquement les degrés de l'octave, en liant bien les ſons, & paſſant lentement de l'un à l'autre : ne reprendre haleine qu'après le quatrième, & lier de la même manière les quatre autres. Il faut pour cela vocaliſer & non ſolfier, c'eſt-à-dire, qu'au lieu du nom des notes *ut*, *re*, *mi*, *fa*, &c. on doit ſeulement faire entendre la voyelle *a*, qui eſt la plus ſonore & la plus favorable à la voix. Comme il n'eſt pas ici queſtion d'apprendre la muſique, mais le chant, & qu'il ne s'agit pas de la connoiſſance des notes, mais de la beauté des ſons, tous les exercices doivent ſe faire en vocaliſant.

3°. Deſcendre diatoniquement l'octave, en ſuivant la même méthode.

4°. Pratiquer les ſauts de tierce, de quarte, de quinte, de ſixte, de ſeptième, d'octave, &c. aſcendantes & deſcendantes, toujours en vocaliſant par *a*, & tâchant de porter la voix dans tous ces intervalles avec autant de ſûreté, de liaiſon & d'égalité qu'on l'a fait dans l'aſcenſion & la deſcente diatonique.

5°. Monter chromatiquement toute l'échelle, & la deſcendre de même. Cette leçon eſt d'une grande importance pour la juſteſſe de l'intonation ; & comme elle eſt auſſi difficile qu'importante, il ne faut point regretter d'y conſacrer beaucoup de tems. En cette occaſion, comme en bien d'autres, le ſûr moyen de le perdre eſt de le trop épargner.

Ne pouſſons pas plus loin l'eſquiſſe de ces leçons élémentaires ; mais ſi l'on veut comprendre combien il eſt eſſentiel de s'y arrêter long-tems, & quels progrès on peut faire en s'y conſacrant tout entier, qu'on ſe rappelle quelquefois le trait ſuivant.

Un maître italien prend en amitié un jeune *caſtrato* ſon éleve. Il lui demande s'il ſe ſent le courage de ſuivre conſtamment la route qu'il va lui tracer, quelque ennuyeuſe qu'elle puiſſe lui paroître.

D'après ſa réponſe affirmative, il note ſur une page de papier reglé ces ſimples élémens, ſuivis de quelques autres preſqu'auſſi ſimples ; ſeulement ſur les dernières lignes il place des trilles, des notes grouppées & des paſſages de différentes eſpèces, contenant les principales difficultés du chant.

Cette feuille occupe ſeule pendant un an l'écolier & le maître : l'année ſuivante y eſt encore conſacrée. A la troiſième on ne parle point de la changer. Le jeune homme commence à murmurer ; mais le maître lui rappelle ſa promeſſe. La quatrième année s'écoule, la cinquième la ſuit, & toujours l'éternelle feuille. A la ſixième année on ne la quitta point encore, mais on y joignit des leçons d'articulation, de prononciation, & enfin de déclamation : à la fin de cette année, l'éleve qui ne croyoit encore en être qu'aux élémens, fut bien ſurpris quand le maître lui dit : *Va, mon fils, tu n'as plus rien à apprendre : tu es le premier chanteur de l'Italie & du monde* : & il diſoit vrai ; car ce chanteur étoit *Caſarelli*. (*M. Ginguené.*)

CHANTERELLE. *ſ. f.* Celle des cordes du violon, & des inſtrumens ſemblables, qui a le ſon le plus aigu. On dit d'une ſymphonie qu'elle ne quitte pas la *chanterelle*, loſqu'elle ne roule qu'entre les ſons de cette corde & ceux qui lui ſont les plus voiſins, comme font preſque toutes les parties de violon des opéra de Lully & des ſymphonies de ſon tems. (*J. J. Rouſſeau.*)

CHANTEUR, muſicien qui chante dans un concert. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Cette définition que Rousseau met en opposition avec celle de chantre, article ci-après, n'est pas fort juste. Assurément celui qui fait métier de chanter au théâtre est un *chanteur* aussi bien que celui qui chante dans un concert; & au contraire l'amateur qui chante au concert n'est pas à proprement parler un *chanteur.* Un *chanteur*, une *chanteuse* sont donc ceux qui font profession de chanter, quelque part que ce soit. Seulement ceux qui sont gagés dans nos églises pour chanter habituellement au chœur s'appellent chantres. Un *chanteur* de l'opéra, par exemple, qui, dans quelque cas particulier, chanteroit dans une église, n'auroit pas pour cela le titre de chantre. Ainsi ce seroit une distinction plus juste de nommer *chanteur* celui qui chante de la musique proprement dite, & chantre celui qui exécute le plain-chant

Quant aux qualités nécessaires pour former un bon *chanteur*, voyez ci-dessus l'article chanter. Nous y ajouterons seulement que la méthode ne doit pas être la même pour les trois différentes espèces de voix marquées par la nature; savoir, les dessus, les tailles & les basses. Il y a, sans doute, des principes généraux communs à ces trois genres. Mais il y a aussi des nuances particulières à chacun d'eux. La voix de dessus, par exemple, naturellement facile, légère & sensible, est plus susceptible d'ornement, & peut se prêter également à tout ce que la volubilité a de plus rapide, à tout ce que le pathétique a de plus déchirant. La taille, cette voix naturelle de l'homme sur-tout dans la jeunesse, doit être plus grave, plus majestueuse, par conséquent plus sobre d'ornemens. Quoi qu'elle puisse aussi s'allier avec le pathétique, elle ne doit pas s'y livrer avec autant d'abandon. L'homme le plus affecté ne doit pas pleurer comme une femme. Les loix des convenances sont encore plus sévères pour les basses. Ce genre de voix, qui appartient spécialement à l'âge mûr & à la vieillesse des hommes, doit être ferme & franche. Elle doit presque toujours attaquer directement les sons, & il lui est rarement permis d'orner son chant. La légereté des dessus & des tailles lui est interdite. Elle fait quelquefois des roulades, mais seulement dans des momens de force & comme pour exprimer la violence. Le roulement du tonnerre ne ressemble point aux trilles des rossignols.

Ces différentes nuances, autrefois bien distinctes en Italie où elles commencent à s'effacer, ne sont pas assez connues en France. (*M. Framery.*)

CHANTEUR, EUSE, *s.* (*musicien.*) acteur de l'opéra, qui récite, exécute, joue les rôles, ou qui chante dans les chœurs des tragédies & des ballets mis en musique.

Les *chanteurs* de l'opéra sont donc divisés en récitans & en choristes, & les uns & les autres sont distingués par la partie qu'ils exécutent; il y a des *chanteurs* hautes-contres, tailles, basses-tailles; des *chanteuses* premiers & seconds dessus. (Voyez *tous ces différens mots*, & *l'article Partie*).

Parmi ceux qui exécutent les rôles, il y a encore une très-grande différence entre les premiers *chanteurs* & ceux qui, en leur absence (par maladie ou défaut de zele,) les remplacent, & qu'on nomme *doubles.*

Les *chanteurs* qui jouent les premiers rôles sont, pour l'ordinaire, les favoris du public; les doubles en sont les objets de déplaisance. On dit communément: *cet opéra n'ira pas loin, il est en double.*

L'opéra de Paris est composé actuellement de 28 *chanteurs* ou *chanteuses* récitans, & de plus de cinquante *chanteurs* & *chanteuses* pour les chœurs. (Voyez *Chœurs.*) On leur donne communément le nom d'*acteurs* & d'*actrices de l'opéra*; & ils prennent la qualité d'*ordinaires de l'académie royale de musique.* Les exécutans dans l'orchestre & dans les chœurs prennent aussi la même qualité. (Voyez *Opéra* & *Orchestre.*)

En conformité des *lettres-patentes du* 28 *juin* 1669, par lesquelles l'académie royale de musique a été créée, & des *nouvelles lettres données le mois de mars* 1671, les *chanteurs* & *chanteuses* de l'opéra ne dérogent point: lorsqu'ils sont d'extraction noble, ils continuent à jouir des privileges & de tous les droits de la noblesse (assez inutile aujourd'hui).

Les *chanteurs* & les *chanteuses* qui exécutent des concerts chez le Roi & chez la Reine sont appellés *ordinaires de la musique de la chambre du Roi.* Lorsque Louis XIV donnoit des fêtes sur l'eau, il disoit, avant qu'on commençât le concert: *je permets à mes musiciens de se couvrir, mais seulement à ceux qui chantent.*

Il y a à la chapelle du Roi plusieurs *castrati* qu'on tire de bonne heure des écoles d'Italie, & qui *chantent* dans les motets les parties de dessus. Louis XIV avoit des bontés particulières pour eux; il leur permettoit la chasse dans ses capitaineries, & leur parloit quelquefois avec humanité. Ce grand roi prenoit plaisir à consoler ces malheureux de la barbarie de leurs pères. (Voyez *Castrati*, *Chant*, *Chantre*, *Exécution*, *Opéra.*)

(*Cahusac.*)

CHANTRE. *s. m.* Ceux qui chantent au chœur dans les églises catholiques s'appellent *chantres.* On ne dit point *chanteur* à l'église, ni *chantre* dans un concert.

Chez les réformés on appelle *chantre* celui qui entonne & soutient le chant des pseaumes dans le temple; il est assis au-dessous de la chaire du ministre sur le devant. Sa fonction exige une voix très-forte, capable de dominer sur celle de tout le peuple, & de se faire entendre jusqu'aux extrémités du temple. Quoiqu'il n'y ait ni prosodie ni mesure dans notre manière de chanter les pseaumes, &

que le chant en soit si lent qu'il est facile à chacun de le suivre, il me semble qu'il seroit nécessaire que le *chantre* marquât une sorte de mesure. La raison en est, que le *chantre* se trouvant fort éloigné de certaines parties de l'église, & le son parcourant assez lentement ces grands intervalles, sa voix se fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déjà pris un autre ton, & commencé d'autres notes; ce qui devient d'autant plus sensible en certains lieux, que le son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu où est le *chantre* la masse d'air qui remplit le temple se trouve partagée à la fois en divers sons fort discordans qui enjambent sans cesse les uns sur les autres & choquent fortement une oreille exercée, défaut que l'orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *chantre*, il ne donne le ton que d'une extrémité.

Or le remède à cet inconvénient me paroît très-simple; car comme les rayons visuels se communiquent à l'instant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une vîtesse incomparablement plus grande que celle avec laquelle le son se transmet du corps sonore à l'oreille, il suffit de substituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du temple, un chant bien simultané & parfaitement d'accord. Il ne faut pour cela que placer le *chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de sa fonction, de manière qu'il soit à la vue de tout le monde, & qu'il se serve d'un bâton de mesure dont le mouvement s'apperçoive aisément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier : car alors, avec la précaution de prolonger assez la première note, pour que l'intonation en soit par-tout entendue avant qu'on poursuive, tout le reste du chant marchera bien ensemble, & la discordance dont je parle disparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un chronomètre dont le mouvement seroit encore plus égal dans une mesure si lente.

Il résulteroit delà deux autres avantages; l'un que, sans presque altérer le chant des pseaumes, il seroit aisé d'y introduire un peu de prosodie, & d'y observer du moins les longues & les brèves les plus sensibles; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie & de langueur dans ce chant pourroit, selon la première intention de l'auteur, être effacé par la basse & les autres parties, dont l'harmonie est certainement la plus majestueuse & la plus sonore qu'il soit possible d'entendre.

(*J. J. Rousseau.*)

CHANTRE, *s. m.* ecclésiastique ou séculier qui porte alors l'habit ecclésiastique, appointé par les chapitres pour chanter dans les offices, les récits, ou les chœurs de musique, &c. Les *chantres* de la musique des chapitres sont soumis au *grand-chantre*, qui est une dignité ecclésiastique : ils exécutent les motets, & chantent le plain-chant, &c. On donnoit autrefois le nom de *chantres* aux musiciens de la chapelle du roi : ils s'en offenseroient aujourd'hui; on les appelle *musiciens de la chapelle*.

Ceux même des chapitres qui exécutent la musique ne veulent point qu'on leur donne ce nom; ils prétendent qu'il ne convient qu'à ceux qui sont pour le plain-chant, & ils se qualifient musiciens de l'église dans laquelle ils servent; ainsi on dit, *les musiciens de Notre-Dame, de la Sainte-Chapelle, &c.*

Pendant le séjour de l'empereur Charlemagne à Rome, en l'an 789, les *chantres* de sa chapelle qui le suivoient, ayant entendu les *chantres* romains, trouvèrent leur façon de chanter risible, parce qu'elle différoit de la leur, & ils s'en moquèrent tout haut sans ménagement : ils chantèrent à leur tour, & les *chantres* romains, aussi adroits qu'eux pour le moins à saisir & à peindre le ridicule, leur rendirent avec usure toutes les plaisanteries qu'ils en avoient reçues.

L'empereur qui voyoit les objets en citoyen du monde, & qui étoit fort loin de croire que tout ce qui étoit bon sur la terre fût à sa cour, les engagea, les uns & les autres, à une espèce de combat de chant, dont il voulut être le juge; & il prononça en faveur des romains. (Le P. Daniel, *hist. de France, tom. I, pag.* 472.)

On voit par-là combien les François datent de loin en fait de prévention & d'erreurs sur certains chapitres : mais un roi tel que Charlemagne n'étoit pas fait pour adopter de pareilles puérilités; il semble que cette espèce de feu divin qui anime les grands hommes épure aussi leur sentiment, & le rend plus fin, plus délicat, plus sûr que celui des autres hommes. Personne dans le royaume ne l'avoit plus exquis que Louis XIV; le tems a confirmé presque tous les jugemens qu'il a portés en matière de goût.

On dit *chantre*, en poésie, pour dire *poëte* : ainsi on désigne Orphée sous la qualification de *chantre de la Thrace*. *&c.* On ne s'en sert que rarement dans le style figuré, & jamais dans le simple.

(*Cahusac.*)

CHAPEAU. *s. m.* Trait demi-circulaire dont on couvre deux ou plusieurs notes, & qu'on appelle plus communément *liaison*. (Voyez *Liaison.*)

(*J. J. Rousseau.*)

CHAPELLE, (*musique.*) Ce mot signifie plusieurs choses.

1°. Le lieu de l'église où l'on exécute la musique.

2°. Le corps même des musiciens qui exécutent cette musique; &, par extension, tous les musiciens qui sont gagés par un souverain ou un grand seigneur, quand même ils n'exécutent jamais de musique dans les églises : c'est aussi delà que vient le terme *maître de chapelle*.

3°. Un certain nombre de ces musiciens qui ne se joignent aux autres que de tems en tems, & pour remplir davantage, & qu'on nomme aussi, suivant Brossard, *gros chœur* ou *grand chœur*. Comme les morceaux chantés par la *chapelle*, pris dans ce dernier sens, ou par le grand chœur, doivent être composés en conséquence, & n'avoir pas trop de diminution ou de vîtesse, mais être d'un style sérieux & savant, on appelle ce genre de composition *style de chapelle* ou *d'église*.

Comme l'étymologie qu'on donne ordinairement au mot *chapelle* est assez singuliére, nous la rapporterons ici.

Les rois de France & leurs généraux, à ce que l'on prétend, avoient coutume de porter avec eux à la guerre la cape, ou, suivant d'autres le casque de St. Martin de Tours, qui avoit été soldat. Or, comme ils faisoient dire la messe dans la tente où l'on gardoit cette cape, on appella cette tente *capelle* ou *chapelle*, & *chapelain* celui qui y disoit la messe; ensuite on a donné ce nom à toutes les églises particulières que les grands seigneurs avoient dans leurs maisons, & enfin à tout ce qui ressortissoit de ces églises ou *chapelles*.

(*Cahusac*.)

CHARGE, air militaire des trompettes, tambours, tymballes, qu'on exécute quand l'armée est prête à charger l'ennemi; d'où lui est probablement venu le nom de *charge*. On dit sonner la *charge*, pour les trompettes, battre la *charge*, pour les tambours.

Comme dans les opéras on représente quelquefois le choc de deux armées, le musicien doit savoir composer des *charges* & leur donner un air militaire. (*M. de Castilhon*.)

CHARGÉ, ÉE *adj*. On dit que de la musique est *chargée*, 1°. lorsqu'elle est trop remplie d'harmonie; que les accords y changent trop souvent ou sont trop constamment complets. 2°. Lorsque la marche des parties est trop divergente, & que chacune paroît avoir son chant particulier. 3°. Lorsqu'on emploie trop de notes dans les instrumens de l'orchestre.

On reprochoit souvent à la musique de Rameau, sur-tout à celle de ses chœurs, d'être *chargée*, parce qu'il affectoit d'en completter tous les accords. Comme la musique de Gluck prétend toujours à l'effet, plusieurs de ses morceaux sont trop *chargés*, en ce que les parties ayant chacune une intention différente, l'une étouffe nécessairement le chant de l'autre, & il en résulte de la confusion. On accusoit en Italie la musique de M. Piccinni d'être *chargée* dans le dernier sens, parce que voulant faire valoir les instrumens d'orchestre, il leur donnoit trop de notes à exécuter. L'opposé de *chargé* est *clair*. (Voyez ce *mot*.)

On dit encore que l'expression d'un morceau de musique est *chargée*, lorsqu'on y met trop d'affectation. Ce mot, propre dans ce sens à la peinture, est commun à plusieurs arts, notamment à celui de la déclamation. (*M. Framery*.)

CHARONDE. Nom d'une chanson de table des Athéniéns. (*M. de Castilhon*.)

CHASSE. *s. f.* On donne ce nom à certains airs ou à certaines fanfares de cors ou d'autres instrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des tons que ces mêmes cors donnent à la chasse.

(*J. J. Rousseau*.)

CHASSE. Les moyens principaux dont on s'est servi dans les airs de cette espèce pour rappeller les tons de la chasse, ont été le mouvement de $\frac{6}{8}$, sur lequel ils sont presque tous, & l'emploi des cors, mêlés aux autres instrumens, de façon à dominer sur l'orchestre.

Parmi les morceaux de chasse qui ont le plus réussi dans nos anciens opéras françois, on a longtems cité la chasse de Zaïde. Dans la musique de Chambre, la chasse de M. de la Garde a eu, dans son tems, beaucoup de réputation; elle est dans un divertissement de l'Isle-Adam, composé pour le feu prince de Conti. Les paroles du duo, qu'on chante sur l'air de cette chasse:

Eh quoi! tout sommeille!
Amis, qu'on s'éveille;
Au bruit du cor
Peut-on dormir encor? &c.

sont de M. Marmontel. C'est une des meilleures parodies que nous ayons.

M. Philidor a fait entendre le premier sur le théâtre italien une chasse d'un tout autre genre. Western fait, dans Tom-Jones, le récit de la chasse au cerf. Ce morceau, travaillé avec un soin particulier, eut un grand succès. De beaux effets d'harmonie, l'emploi très-heureux des principaux tons de chasse, exécutés p r les cors, & servant ou d'accompagment ou de ritournelle; enfin, le chant & le débit de ce Cailleau, acteur excellent & déterminé chasseur, tout contribuoit à le faire applaudir. Il plaît encore au théâtre, mais il ne fait plus la même illusion, qui résultoit de ce rapport singulier entre l'acteur & le personnage.

A l'opéra, le premier chœur de Didon est une chasse, dansée & chantée en même tems par les suivantes de la Reine. Ce morceau qui est, pour ainsi dire, au commencement de l'ouvrage, a donné à M. Piccinni l'idée de faire aussi du troisième mouvement de son ouverture une espèce de chasse qui est pleine de chaleur, & d'originalité, d'idées neuves & brillantes. Il ne pouvoit mieux préparer l'entrée de Didon, qu'on voit bientôt paroître en habit de chasseresse & dont le superbe monologue se trouve ainsi comme encadré dans deux morceaux, l'un de symphonie, l'autre de chant, qui, sans

se ressembler, ont le même caractère & concourent au même but.

Le chœur des compagnons d'Hypolite, dans l'opéra de Phedre, par M. Lemoine, est aussi sur un mouvement de chasse, mais modéré, en quelque sorte, par l'intention religieuse des paroles adressées à Diane. Les couplets chantés par Hypolite seul ont quelques tournures de chant & de modulation d'un genre un peu françois, & les paroles n'y sont pas toujours fort à l'aise. Mais le premier chant :

O Diane! chaste déesse, &c.

qui revient en refrein & en chœur, est de l'effet le plus heureux.

Des morceaux de ce genre, placés à propos, & lorsque le sujet les exige, contribuent à l'illusion, & sont une source de variété. Mais il ne faut pas les prodiguer, si l'on veut leur conserver ce dernier avantage. (*M. Ginguené.*)

CHEVROTTER. *v. n.* C'est, au lieu de battre nettement & alternativement du gosier les deux sons qui forment la cadence ou le trille, (voyez ces *mots*) en battre un seul à coups précipités, comme plusieurs double-croches détachées & à l'unisson; ce qui se fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui sert alors de soupape : en sorte qu'elle s'ouvre par secousse pour livrer passage à cet air, & se referme à chaque instant par une mécanique semblable à celle du tremblant de l'orgue. Le *chevrottement* est la désagréable ressource de ceux qui n'ayant aucun trille en cherchent l'imitation grossière; mais l'oreille ne peut supporter cette substitution, & un seul *chevrottement* au milieu du plus beau chant du monde suffit pour le rendre insupportable & ridicule. (*J. J. Rousseau.*)

CHIFFRER. C'est écrire sur les notes de la basse des chiffres ou autres caractères indiquant les accords que ces notes doivent porter, pour servir de guide à l'accompagnateur. (Voyez *Chiffres*, *Accord.*) (*J. J. Rousseau.*)

CHIFFRES. Caractères qu'on place au dessus ou au-dessous des notes de la basse, pour indiquer les accords qu'elle doivent porter. Quoique parmi ces caractères il y en ait plusieurs qui ne sont pas des *chiffres*, on leur en a généralement donné le nom, parce que c'est la sorte de signes qui s'y présente le plus frequemment.

Comme chaque accord est composé de plusieurs sons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces sons par un *chiffre*, on auroit tellement multiplié & embrouillé les *chiffres*, que l'accompagnateur n'auroit jamais eu le tems de les lire au moment de l'exécution. On s'est donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériser chaque accord par un seul *chiffre*; de sorte que ce *chiffre* peut suffire pour indiquer, relativement à la basse, l'espèce de l'accord, & par conséquent tous les sons qui doivent le composer. il y a même un accord qui se trouve chiffré en ne le chiffrant point; car selon la précision des *chiffres*, toute note qui n'est point chiffrée, ou ne porte aucun accord, ou porte l'accord parfait.

Le *chiffre* qui indique chaque accord est ordinairement celui qui répond au nom de l'accord: ainsi l'accord de seconde se *chiffre* 2; celui de septième 7; celui de sixte 6, &c. Il y a des accords qui portent un double nom, & qu'on exprime aussi par un double *chiffre* : tels sont les accords de sixte-quarte, de sixte-quinte, de septième & sixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter; mais comme la composition des *chiffres* est venue du tems & du hasard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'est pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes & des contradictions.

Voici une table de tous les *chiffres* pratiqués dans l'accompagnement; sur quoi l'on observera qu'il y a plusieurs accords qui se chiffrent diversement en différens pays, ou dans le même pays par différens auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manières, afin que chacun, pour chiffrer, puisse choisir celle qui lui paroîtra la plus claire; &, pour accompagner, rapporter chaque *chiffre* à l'accord qui lui convient, selon la manière de chiffrer de l'auteur.

TABLE

TABLE GÉNÉRALE

De tous les Chiffres de l'Accompagnement.

N. B. On a ajouté une étoile à ceux qui ſont plus uſités en France aujourd'hui.

Chiffres.	*Noms des accords*
*	Accord parfait.
8	Idem.
5	Idem.
3	Idem.
5 3	Idem.
3♭	Accord parfait tierce mineure.
♭3	Idem.
*♭	Idem.
5 ♭	Idem.
3♯	Accord parfait tierce majeure.
♯3	Idem.
*♯	Idem.
5 ♯	Idem.
3♮	Accord parfait tierce naturelle.
♮3	Idem.
*♮	Idem.
5 ♮	Idem.
6 3	Accord de ſixte.
*6	Idem.
	Les différentes ſixtes dans cet accord ſe marquent par un accident au chiffre, comme les tierces dans l'accord parfait.
*6 4	Accord de ſixte-quarte.
6	Idem.
7 5 3	Accord de ſeptième.
7 5	Idem.

Chiffres.	*Noms des Accords.*
7 3	Idem.
*7	Idem.
*7 ♯	Septième avec tierce majeure.
*7 ♭	Avec tierce mineure.
*7 ♮	Avec tierce naturelle.
7♭	Accord de ſeptième mineure.
*♭7	Idem.
7♯	Accord de ſeptième majeure.
*♯7	Idem.
7♮	De ſeptieme naturelle.
*♮7	Idem.
*7 5̸	Septième avec la quinte fauſſe.
7 5♭	Idem.
*7̸	Septième diminuée.
7♭	Idem.
♭7	Idem.
7♭ 5̸	Idem.
7♭ 5♭	Idem.
♭7 5̸	Idem.
♭7 ♭5	Idem.
7♭ 5♭ 3	Idem.
	&c.
*♯7	Septième ſuperflue.
7♯	Idem.

Chiffres.	*Noms des Accords.*
7̸	Idem.
7 2	Idem.
7♯ 4 2	Idem.
♯7 5 4 2	Idem.
	&c.
7♯ 6♮	Septieme ſuperflue avec ſixte mineure.
*x7 ♮6	Idem.
x7 6♮ 2	Idem.
x7 ♮6 4	Idem.
	&c.
*7 2	Septieme & ſeconde.
6 *5	Grande ſixte.
6	Idem.
*5̸	Fauſſe-quinte.
5♮	Idem.
♮5	Idem.
6 ♮5	Idem.
6 5	Idem.
6̸ 5̸	Fauſſe-quinte & ſixte majeure.
*x6 5̸	Idem.
x6 ♮5	Idem.
6♯ 5♮	Idem.
4 3	Petite ſixte.
6 4 3	Idem.
*6̸	Idem.

Chiffres.	*Noms des Accords.*
6	Idem.
x6̸	Idem, majeure.
x6 4 3	Idem.
	&c.
*x6̸	Petite ſixte ſuperflue.
x6 4 3	Idem.
♯6	Idem.
x6 5 3	Idem avec la quinte
x6 5	Idem.
6 4̸ 3	Petite ſixte avec la quarte ſuperflue
6 x4 3	Idem.
6̸ *x4	Idem.
x4 3	Idem.
*2	Accord de ſeconde.
4 2	Idem.
6 2	Idem.
*5 2	Seconde & quinte.
6 4	Triton.
6 4x	Idem.
6 x4	Idem.
6 4̸	Idem.
6 4 2	Idem.
4 2	Idem.
4x 2	Idem.

Chiffres.	*Noms des Accords.*
× 4 2	Idem.
4 ×	Idem.
* × 4	Idem.
4	Idem.
4 × 3 ♮	Triton avec tierce mineure.
* 4 ♮	Idem.
6 4 3 ♮	Idem.
× 4 ♮	Idem.
* × 2	Seconde superflue.
× 4 × 2	Idem.
4 2	Idem.
6 4 2	Idem.
&c.	
* 9	Accord de neuvième.
9 5	Idem.
9 3	Idem.

Chiffres.	*Noms des Accords.*
* 9 7	Neuvième avec la septième.
9 7 5	Idem.
* 4	Quarte ou onzième.
5 4	Idem.
* 4 9	Quarte & neuvième.
* 4 7	Septieme & quarte.
* × 5	Quinte ſuperflue.
5 ×	Idem.
× 5 9	Idem.
× 5 9 7	Idem.
* × 5 ♮ 4	Quinte ſuperflue & quarte.
5 × 4 ♮	Idem.
* 7 6	Septième & ſixte.
* 9 6	Neuvième & ſixte.

Quelques auteurs avoient introduit l'uſage de couvrir d'un trait toutes les notes de la baſſe qui paſſoient ſous un même accord ; c'eſt ainſi que les jolies cantates de M. de Clerambault ſont chiffrées : mais cette invention étoit trop commode pour durer ; elle montroit auſſi trop clairement à l'œil toutes les ſyncopes d'harmonie. Aujourd'hui quand on ſoutient le même accord ſous quatre différentes notes de baſſe, ce ſont quatre chiffres différens qu'on leur fait porter, de ſorte que l'accompagnateur, induit en erreur, ſe hâte de chercher l'accord même qu'il a ſous la main. Mais c'eſt la mode en France de charger les baſſes d'une confuſion de *chiffres* inutiles : on chiffre tout, juſqu'aux accords les plus évidens, & celui qui met le plus de *chiffres* croit être le plus ſavant. Une baſſe ainſi hériſſée de *chiffres* triviaux rebute l'accompagnateur & lui fait ſouvent négliger les *chiffres* néceſſaires. L'auteur doit ſuppoſer, ce me ſemble, que l'accompagnateur ſait les élémens de l'accompagnement, qu'il ſait placer une ſixte ſur une médiante ; une fauſſe-quinte ſur une note ſenſible, une ſeptième ſur une dominante, &c. Il ne doit donc pas chiffrer des accords de cette évidence, à moins qu'il ne faille annoncer un changement de ton. Les *chiffres* ne ſont faits que pour déterminer le choix de l'harmonie dans les cas douteux, ou le choix des ſons dans les accords qu'on ne doit pas remplir. Du reſte, c'eſt très-bien fait d'avoir des baſſes chiffrées exprès pour les écoliers. Il faut que les *chiffres* montrent à ceux-ci l'application des règles ; pour les maîtres il ſuffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau, dans ſa diſſertation ſur les différentes méthodes d'accompagnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils ſont trop nombreux & pourtant inſuffiſans, obſcurs, équivoques ; qu'ils multiplient inutilement les accords, & qu'ils n'en montrent en aucune manière la liaiſon.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *chiffres* aux notes arbitraires de la basse-continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'harmonie fondamentale. La basse-continue fait, sans doute, une partie de l'harmonie; mais elle n'en fait pas le fondement: cette harmonie est indépendante des notes de cette basse, & elle a son progrès déterminé auquel la basse même doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les accords & les *chiffres* qui les annoncent des notes de la basse & de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaisons de l'harmonie au lieu d'en montrer la base; on multiplie à l'infini le petit nombre des accords fondamentaux, & l'on force, en quelque sorte, l'accompagnateur de perdre de vue à chaque instant la véritable succession harmonique.

Après avoir fait de très-bonnes observations sur la mécanique des doigts dans la pratique de l'accompagnement, M. Rameau propose de substituer à nos *chiffres* d'autres *chiffres* beaucoup plus simples, qui rendent cet accompagnement tout-à-fait indépendant de la basse-continue; de sorte que, sans égard à cette basse, & même sans la voir, on accompagneroit sur les *chiffres* seuls avec plus de précision qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la basse & des *chiffres*.

Les *chiffres* inventés par M. Rameau indiquent deux choses. 1°. L'harmonie fondamentale dans les accords parfaits, qui n'ont aucune succession nécessaire, mais qui constatent toujours le ton. 2°. La succession harmonique déterminée par la marche régulière des doigts dans les accords dissonans.

Tout cela se fait au moyen de sept *chiffres* seulement. I. Une lettre de la gamme indique le ton, la tonique & son accord: si l'on passe d'un accord parfait à un autre, on change de ton; c'est l'affaire d'une nouvelle lettre. II. Pour passer de la tonique à un accord dissonant, M. Rameau n'admet que six manières, à chacune desquelles il assigne un caractère particulier, savoir:

1. Un X pour l'accord sensible: pour la septième diminuée il suffit d'ajouter un bémol sous cet X.

2. Un 2 pour l'accord de seconde sur la tonique.

3. Un 7 pour son accord de septième.

4. Cette abbréviation *aj.* pour sa sixte ajoutée.

5. Ces deux *chiffres* $\frac{4}{3}$ relatifs à cette tonique pour l'accord qu'il appelle de tierce-quarte, & qui revient à l'accord de neuvième sur la seconde note.

6. Enfin ce *chiffre* 4 pour l'accord de quarte & quinte sur la dominante.

III. Un accord dissonant est suivi d'un accord parfait ou d'un autre accord dissonant: dans le premier cas, l'accord s'indique par une lettre; le second se rapporte à la mécanique des doigts: (voyez *Doigter.*) C'est un doigt qui doit descendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un sur l'autre qu'il faut descendre de doigts. Les doigts qui doivent descendre par préférence sont indiqués par la mécanique; les dièses ou bémols qu'ils doivent faire sont connus par le ton ou substitués dans les *chiffres* aux points correspondans: ou bien, dans le chromatique & l'enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en descendant ou en montant depuis le signe d'une note connue pour marquer qu'elle doit descendre ou monter d'un semi-ton. Ainsi tout est prévu, & ce petit nombre de signes suffit pour exprimer toute bonne harmonie possible.

On sent bien qu'il faut supposer ici que toute dissonance se sauve en descendant; car s'il y en avoit qui se dûssent sauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts ascendantes dans des accords dissonans, les points de M. Rameau seroient insuffisans pour exprimer cela.

Quelque simple que soit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique, elle n'a point eu de cours; peut-être a-t-on cru que les *chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en substituer un autre: car s'il simplifie les signes, s'il diminue le nombre des accords, non-seulement il n'exprime point encore la véritable harmonie fondamentale; mais il rend, de plus, ces signes tellement dépendans les uns des autres, que si l'on vient à s'égarer ou à se distraire un instant, à prendre un doigt pour un autre, on est perdu sans ressource, les points ne signifient plus rien, plus de moyen de se remettre jusqu'à un nouvel accord parfait. Mais avec tant de raisons de préférence n'a-t il point fallu d'autres objections encore pour faire rejetter la méthode de M. Rameau? Elle étoit nouvelle; elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux; voilà sa condamnation.

(*J. J. Rousseau.*)

* Il n'est pas douteux que si la musique moderne avoit été inventée par un seul homme, ou au moins dans un même siècle, & portée tout de suite à l'état où elle est aujourd'hui, comme Minerve sortit toute armée de la tête de Jupiter, on n'y trouveroit pas les défauts, les imperfections, les contradictions qu'on y rencontre sans cesse; & pour ne parler que des *chiffres*, si tous les sons qui peuvent composer un accord avoient été conçus à la fois comme devant toujours accompagner celui qui les engendre, ou dont ils dépendent, il est certain que les *chiffres*, qui ne sont que les signes représentatifs de ces sons, seroient aussi simples, aussi invariables, aussi universellement

adoptés que les accords eux-mêmes. Mais lors de l'invention de l'harmonie on n'a d'abord fait entendre qu'un son avec un autre, ensuite deux; on les a représentés par un, par deux *chiffres*. Bientôt on a risqué des dissonances : elles ont augmenté le nombre des sons d'un accord, & les signes se sont également multipliés. Les modulations se sont compliquées : il a fallu modifier en même tems les *chiffres* par des signes nouveaux. On a senti alors la confusion qu'ils répandoient dans l'exécution musicale, & la nécessité de les simplifier. Mais chacun a proposé cette réforme à sa manière, & aucune n'a pu l'emporter sur l'autre. Il en est résulté à-peu-près autant de manières de chiffrer que de compositeurs, & les accompagnateurs ne pouvant plus s'y reconnoître, ont abandonné entièrement les *chiffres*, & n'ont plus voulu accompagner que sur les partitions.

Lorsque Rousseau reproche aux François de trop multiplier les *chiffres*, lorsqu'il prétend que celui qui en emploie le plus se croit le plus savant, il pouvoit avoir raison pour le tems dont il parloit. Il est à croire cependant que ce n'est pas cette vanité puérile qui déterminoit les compositeurs, mais l'usage où l'on étoit alors, en France, de completter rigoureusement les accords, & de faire faire de fréquens mouvemens à l'harmonie. Le premier de ces défauts obligeoit d'accumuler *chiffres* sur *chiffres*, & le second d'en changer souvent.

La méthode proposée par Rameau supposoit de même les accords toujours complets, ou laissoit à l'accompagnateur le soin des suppressions souvent nécessaires. Les observations de Rousseau lui-même tiennent encore à cette supposition. » L'auteur doit supposer, dit-il, que l'accompagnateur fait placer une sixte sur une médiante, » une fausse-quinte sur une note sensible, une » septième sur une dominante, &c. Il ne doit » donc pas chiffrer des accords de cette évidence, » à moins qu'il ne faille annoncer un changement » de ton. » — Mais une médiante ne peut-elle porter qu'une sixte? Une sensible n'a-t-elle d'autre accord que la fausse-quinte? La dominante ne peut-elle paroître sans une septième? Ce seroit réduire toute la musique à la règle de l'octave.

Mais dans le cas même où ces cordes de la gamme portent ces accords, doivent-ils toujours être complets? Si sur la médiante l'auteur n'a voulu faire entendre que la tierce; s'il veut que la sixte seule accompagne la sensible; s'il lui plaît que la dominante porte l'accord parfait, l'accompagnateur à qui vous ne donnez aucun indice pourra-t-il deviner l'intention du compositeur?

Au reste, toutes ces incertitudes ne viennent que de s'être écarté du motif qui a fait inventer les *chiffres*. Il suffit de le rappeller pour faire connoître la meilleure manière de *chiffrer*. Elle est simple, elle est claire, ne tient à aucun système, & ne dépend point, comme la plupart de celles qui existent, de diverses conventions.

A quoi servent les *chiffres?* Quel but a-t-on pu avoir en les plaçant sur les notes de la basse? Celui d'exprimer, non pas les accords que les notes peuvent porter, mais les sons qui sont véritablement contenus dans les parties supérieures. Lorsque l'accompagnateur n'a sous les yeux que la basse & le chant, les *chiffres* suppléent aux autres parties qui lui manquent. S'il accompagne sur la partition, elles le dispensent de lire un grand nombre de portées à la fois. Telle est leur seule destination; ce seroit à tort qu'on voudroit leur en chercher une autre.

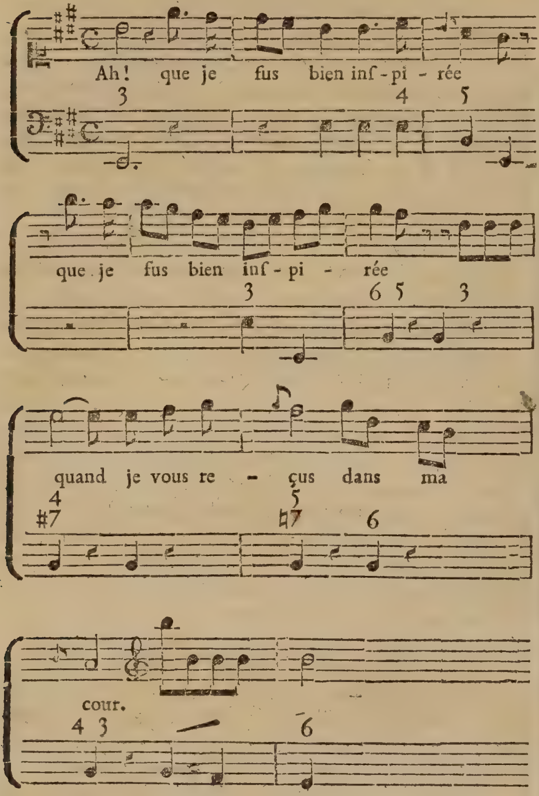
Observons ensuite qu'il y a deux manières d'accompagner. Par la première on se contente de plaquer simplement les accords; avec la seconde on exécute de la main droite le chant de la voix & celui des instrumens, c'est-à-dire, les ritournelles & les traits de remplissage. Cette seconde manière exige une harmonie moins complette, parce que les notes successives qu'on fait entendre à l'oreille la remplissent suffisamment. Cependant lorsque l'expression l'exige, dans les *forte*, sur le premier tems d'une mesure, on ajoute ordinairement un ou deux sons pour remplir l'harmonie & qui s'exécutent de la main droite ou de la main gauche, selon ce qui est plus commode pour le doigter. Les *chiffres* servent à exprimer ces sons : on voit qu'ils ne peuvent pas être nombreux, puisque tout accord étant au plus composé de quatre notes, & l'accompagnateur en connoissant déjà deux, celle du chant & celle de la basse, il n'y en a plus qu'une ou deux à lui indiquer.

Lorsqu'on plaque les accords, comme il arrive ordinairement lorsque le clavecin est soutenu de l'orchestre, l'accompagnateur doit avoir toujours le soin de faire la note principale du chant de la main droite, (la gauche est destinée dans tous les cas à exécuter la basse) & si le compositeur a rempli son harmonie d'un ou de deux sons, ils sont de même indiqués à l'accompagnateur par un ou deux *chiffres*.

Ainsi lorsque la basse & le chant sont en tierce, si les parties supérieures forment en outre une quinte avec la basse, vous *chiffrez* d'un 5 : une barre ou un bémol ou tout autre signe destiné à exprimer un intervalle mineur, indiquent que cette quinte est fausse. Si c'est une tierce, vous *chiffrez* d'un 3, avec le ♯ le ♭ ou le ♮ pour indiquer l'espèce de cet intervalle, dans le cas où elle ne seroit pas assez déterminée par le ton.

Un exemple rendra ceci encore plus clair. Je donne ici la première phrase de l'air de Didon, *Ah! que je fus bien inspirée;* je suppose que l'accompagnateur n'a sous les yeux que la basse

chiffrée & le chant, & qu'il veut plaquer ses accords.



J'ai marqué d'un 3 la première note de basse, & je pouvois m'en dispenser. Tout accompagnateur sait bien que sur une première note il est important de bien établir le ton, & que pour en donner une impression plus forte à l'oreille, on complette ordinairement ce premier accord parfait.

J'ai *chiffré* d'un seul 4 le troisième *mi* de la seconde mesure. L'accord que ce *chiffre* représente est ordinairement désigné par un $\frac{6}{4}$, pour le distinguer de l'accord de onzième nommé de *quarte*, & des autres où cet intervalle est employé; mais comme dans la manière proposée cette distinction n'est pas nécessaire, & que la sixte est exprimée dans le chant, j'ai cru inutile de la marquer une seconde fois.

Les quatre premières notes du chant de la quatrième mesure n'ayant point de basse, leur accompagnement ne peut être distingué par des *chiffres*. Mais comme l'auteur a voulu que rien ne pût distraire l'attention de ce passage, il lui a donné peu d'harmonie; il n'est donc pas nécessaire qu'elle soit remplie par des accords plaqués. L'accompagnateur intelligent & qui connoit son clavier fera ce trait de la main droite, & sentira bien qu'il est composé d'une suite de tierces.

L'accord qui commence la sixième mesure est une septième superflue. C'est la commodité du doigter qui décide ordinairement de la face qu'on donne à un accord; mais il est mieux cependant de suivre l'ordre des *chiffres*, qui répond davantage à l'intention de l'auteur. C'est donc un *la* ♯ & un *mi* qui, sur le *si* de la basse, devenu pour un moment tonique, accompagnent l'*ut* du chant. Ce *la* ♯ devient naturel dans la mesure suivante & ce changement est suffisamment annoncé par le 7 précédé d'un ♮. J'ai marqué même les accords de suspension quand ils sont ailleurs que dans le chant, comme au commencement de la cinquième & de la huitième mesure.

Voyez *pl. de musiq. fig.* 54. un chœur entier *chiffré* de cette façon. Voyez aussi, pour le reste de l'article, les mots *Accompagnement*, *Doigter*.

*NOTES sur le chœur d'*Ernelinde*, chiffré de la manière proposée, fig.* 54.

AAA. Je n'ai mis aucun *chiffre* sur ces notes, tant parce que l'accord est complet, que parce qu'il est exprimé en entier dans la partie supérieure; mais j'en ai mis sur le reste de la mesure, parce que l'accord parfait n'a point été rempli par l'auteur. Par exemple dans la seconde moitié de la première mesure, on auroit pu faire entendre la quinte sur le *mi b* de la basse, s'il n'y avoit pas eu de *chiffre*. Mais le 3 indique seulement la tierce, parce que l'auteur l'a écrit ainsi.

B. Je n'ai point mis de *chiffre* sur cette note, quoi que l'accord parfait soit rempli par l'auteur, parce que le *mi b* de la mesure précédente, faisant 7^e^ sur le *fa* de la basse, doit nécessairement se sauver sur la tierce *re*, & que la quinte *fa* est dans la partie supérieure.

C. La partie supérieure de cette mesure contenant successivement toutes les notes de l'accord, il étoit inutile d'en *chiffrer* la basse. Si quelques-unes de ces notes n'avoient pas appartenu au même accord, le *chiffre* l'auroit indiqué.

D. On peut être étonné de voir un triton *chiffré* d'un $\frac{6}{2}$. Ce signe, je ne l'ignore pas, n'est nullement d'usage, sans y joindre au moins un 4. Dans la table donnée par Rousseau, le $\frac{6}{2}$ indique la seconde, renversement de la septième simple, tandis que le triton est renversé de la septième de dominante. Mais qu'importe la nature de l'accord, pourvu que les intervalles en soient clairement exprimés pour l'accompagnateur? Il étoit inutile d'ajouter le signe de la quarte puisqu'elle est dans la partie supérieure; &

cette quarte exprimée détermine suffisamment le triton.

E. Les esprits routiniers pourront blâmer aussi l'emploi d'un 3 pour désigner un accord de sixte, parce que le 3 seul est le signe ordinaire de l'accord parfait; mais le *la b* de la P. S. faisant sixte avec l'*ut* de la basse, ne laisse aucune équivoque, & cela doit suffire à l'accompagnateur.

F. J'ai chiffré cet endroit d'un 8 quoique la basse se taise, mais il me semble qu'il est assez clair que ce 8 désigne l'octave de la dernière note de basse censée prolongée toute la mesure. Il est nécessaire que la main droite fasse entendre ce *si b* qui sert de préparation aux accords suivans. C'est sur-tout dans ce passage qu'on peut sentir combien la méthode proposée est avantageuse. Les *chiffres* simples que j'ai employés expriment tous les sons que l'auteur a voulu faire entendre, dans l'ordre qu'il leur a lui-même assigné, & ils n'en expriment point d'autres. En le chiffrant de la manière ordinaire l'accompagnateur pourroit completter les accords, le chant n'en seroit plus distinct & le passage deviendroit confus.

G. La même attention distingue ce *tasto solo*. Le *chiffre* supérieur indique constamment la marche d'une des parties supérieures, tandis que le *chiffre* inférieur en indique une autre. On y voit clairement comment les dissonances sont sauvées, & les doigts des accompagnateurs suivent précisément le même mouvement que les voix.

H. J'ai exprimé par un 6 la sixte de cet accord quoiqu'on la voie dans la partie supérieure, parce que la septième *la b* de la mesure précédente a besoin dans celle-ci de se résoudre sur un *sol*; & c'est une marque que cet intervalle doit être, ou au moins, peut être doublé.

On voit que par cette méthode on peut accompagner très-bien sans être fort savant en musique: il suffit presque de savoir lire & d'avoir l'habitude du clavier. (*M. Framery*).

CHINOIS. (*musique des*) Ce n'est pas seulement sur les peuples très-sensibles, & doués d'une imagination active, que la musique étend son empire; elle règne aussi chez les nations les plus graves, comme le sont en général les nations Orientales: les Persans, les Turcs & les Arabes, en sont idolâtres: les *Cchinois*, plus sérieux encore, plus froids & plus méthodiques, en ont fait non-seulement un de leurs plus doux amusemens, mais une de leurs sciences les plus compliquées, & de leurs plus sérieuses occupations.

La musique en général à une double propriété, qui lui fait exercer un double pouvoir sur les peuples les plus instruits comme sur les moins civilisés. Elle flatte agréablement les sens, & pour la goûter, il ne faut avoir que cette sensibilité d'oreille, susceptible de plus ou moins de perfection & de délicatesse, mais que la nature ne refuse qu'à un petit nombre d'êtres disgraciés. Elle ouvre de plus un champ libre aux combinaisons de l'esprit, aux calculs & aux systêmes, & dans ce sens elle n'est connue que des nations savantes, & de ceux qui, dans ces nations, ont habitué leur esprit à la réflexion & à l'étude.

Ainsi l'on peut dire qu'il y a de la musique chez tous les peuples, mais qu'il n'y a de systême de musique que chez ceux qui ont joint à la culture de cet art celle des autres sciences. La plus grande partie des nations de l'Europe ayant les mêmes lumières, qu'elles se sont réciproquement communiquées, leur systême musical est à-peu-près le même. Celui des Persans & des Arabes domine dans presque toute l'Asie, & ne ressemble que fort peu à quelques parties du nôtre. Le systême des *Chinois* est à eux, & n'a aucun rapport avec celui des autres Orientaux. Il en a davantage avec celui des Egyptiens & des anciens Grecs, & même, selon quelques savans, l'Egypte & la Grèce avoient puisé chez les *Chinois* le systême de leur musique, ainsi que plusieurs de leurs arts.

Ce qu'il y a de certain, c'est que depuis un tems véritablement immémorial ils cultivent la musique comme science. Il paroît que son origine remonte chez eux jusqu'aux premiers siècles de la monarchie, & qu'elle avoit fait dès-lors l'un des principaux objets de l'attention des souverains & des magistrats. Avant Pythagore, avant les prêtres d'Egypte, avant Mercure lui-même on connoissoit en Chine la division de l'octave en douze demi-tons, qu'on appelle *les douze lu*: ces douze *lu*, distribués en deux classes, y étoient distingués en parfaits & en imparfaits, sous les noms *d'yang lu* & *d'yn-lu*: on y connoissoit la nécessité de cette distinction. Enfin la formation de chacun de ces douze *lu*: & de tous les intervalles musicaux qui en dépendent, n'étoit dans le systême inventé par les *Chinois*, qu'un simple résultat de la progression triple de douze termes. (Voyez ci-après l'article *Grecs*; voyez aussi le mémoire sur la Musique des anciens, par M. l'abbé Roussier.)

Un systême démontré existant avant le siècle de Mercure, & transmis chez le même peuple de générations en générations jusqu'à nos jours! Quelle antiquité vénérable! Et que l'orgueil de nos petits états modernes a mauvaise grace auprès de cette longue suite de siècles éclairés!

« On sait bien en Europe, dit avec raison le missionnaire Amiot, que l'Egypte a eu son Mercure, son *trois fois grand* (Trismegiste), qui par la douceur de son chant acheva de civiliser les hommes;

l'on fait que la Grèce a eu son Orphée & son Amphion, qui, par les sons mélodieux de leurs lyres, pouvoient suspendre le cours des ruisseaux, se faire suivre par les rochers, enchaîner Cerbère lui-même dans les Enfers : mais l'on ignore les merveilles étonnantes qui ont été opérées à la Chine par les *Lyng-lun*, par les *Kouei* & par les *Pin-mou-kia*, non moins habiles & aussi puissans que les Mercure, les Orphée & les Amphion. Les musiciens philosophes de la Chine...... tiroient de divers instrumens des sons qui pouvoient apprivoiser les bêtes les plus féroces, & adoucir les mœurs des hommes, souvent plus féroces que les bêtes ».

« *Quand je fais résonner les pierres sonores qui composent mon* KING, (1) *les animaux viennent se ranger autour de moi & tressaillent d'aise*, disoit l'inimitable *Kouei*, plus de mille ans avant l'existence du fameux chantre de la Thrace, & environ huit siècles avant que parût le célèbre fils d'Antiope..... *Veut-on savoir*, disent les plus anciens auteurs *Chinois*, *si un royaume est bien gouverné, si les mœurs de ceux qui l'habitent sont bonnes ou mauvaises? qu'on examine la musique qui y a cours.* » Ne voilà-t-il pas toute l'influence attribuée par les anciens philosophes à la musique sur la morale ?

Ce système musical qui ne s'est pas conservé sans altération chez les *Chinois*, excepté chez quelques lettrés, mais dont une partie considérable y est encore en vigueur, est si éloigné du nôtre, qu'on ne sauroit trop admirer la simplicité de ce bon missionnaire françois, qui, sans préparation, sans explication préliminaire, s'en va jouer à des Mandarins les *Sauvages* & les *Cyclopes* de Rameau, & les plus beaux airs de flûte du recueil de Blavet. Aussi n'y comprirent-ils rien, ce qui n'est pas difficile à comprendre. M. Amiot cessa bientôt d'en être surpris. Il se mit à étudier à fond leur système ; & c'est des mémoires qu'il a envoyés en France sur cet intéressant objet que seront tirés les matériaux de cet article.

Le son, selon les musiciens *chinois* (& en cela leur doctrine n'a rien de particulier) lorsqu'il est isolé, a un éclat plus ou moins fort, plus ou moins clair, de plus ou moins de durée, conformément à la nature du corps qui le transmet ; mais qui n'étant point encore soumis à la mesure & aux règles qui constituent le ton, n'a besoin pour devenir tel que d'être circonscrit dans de certaines limites.

Ils distinguent huit espèces différentes de sons, & pensent que pour les produire, la nature a formé huit sortes de corps sonores sous lesquels on peut classer tous les autres. Ce sont la peau tannée des animaux, la pierre, le métal, la terre cuite, la soie, le bois, le bambou, & la calebasse.

(1) Instrument chinois dont il sera parlé plus bas.

Les inventeurs de la musique *Chinoise*, qui furent les fondateurs de la monarchie, ne choisirent pas au hasard & sans dessein ces différentes matières dont ils tirèrent le son musical.

Le premier usage qu'ils firent de cet art fut pour chanter des hymnes en l'honneur du ciel & en l'honneur des ancêtres. Par le premier de ces cultes ils rendoient grace au ciel de tous les bienfaits dont il ne cessoit de les combler ; par le second, ils remercioient leurs ancêtres de leur avoir donné la vie, & de les avoir ainsi mis en état de pouvoir jouir de tous les dons du ciel. Ils voulurent, dans la musique qui accompagnoit l'une & l'autre cérémonie, avoir sous les yeux les différentes matières qui pouvoient exciter leur reconnoissance en leur rappellant le souvenir de ce qui servoit à leur nourriture, à leur entretien, & à leur bien-être ; & ils choisirent parmi ces objets ceux qui étoient les plus propres à rendre des sons appréciables.

Dès le tems de *Yao* & de *Chun* (1), on avoit établi la distinction des huit sons & des huit corps sonores ; on avoit fait les recherches les plus exactes pour obtenir le ton propre de chacun de ces huit corps, afin d'en pouvoir tirer ces modulations ravissantes, seules capables de charmer à la fois & l'oreille & le cœur. Enfin on étoit persuadé qu'on pouvoit, à la vérité, tirer de chaque corps sonore tous les tons de la musique, mais qu'il y avoit cependant pour chacun de ces corps un ton plus analogue aux parties qui le composent, un ton propre que la nature, dans la distribution des choses pour le concours de l'harmonie universelle, lui a assigné elle-même, en combinant ces parties.

1. Le son de la peau étoit rendu par les tambours.
2. Le son de la pierre, par les *king*.
3. Celui du métal, par les cloches.
4. Celui de la terre cuite, par les *hiven*.
5. Celui de la soie, par les *kin* & les *ché*.
6. Celui du bois, par les *ya* & les *tihou*.
7. Celui du bambou, par les différentes flûtes & les *koan*.
8. Celui de la calebasse, par les *cheng*.

Les tambours s'appelloient d'abord *tou-kou*, c'est-à-dire, *tambour de terre*, parce que la caisse en étoit de terre cuite. On reconnut bientôt que cet instrument étoit en même-tems trop fragile & trop lourd ; on substitua le bois à la terre, & l'on varia la forme & la grosseur des tambours, suivant les différens usages auxquels on les destinoit. Une pièce de bois traversoit par le milieu

(1) Plus de 22 siècles avant Jesus-Christ.

le corps de l'instrument; & tantôt ce bois avoit un pied fait en forme de croix pour le soutenir debout pendant qu'on frappoit le tambour; tantôt il étoit sans pied, & on l'enfonçoit dans la terre assez profondément pour que le tambour ne pût vaciller lorsqu'on le frappoit. Quelquefois on suspendoit au tambour deux autres plus petits, qui lui servoient d'accompagnement, & qui recevoient différens noms selon la manière dont ils étoient placés, ou l'usage auquel ils étoient employés. Parmi les grands tambours il y en avoit de deux espèces qui étoient remplis de son de riz, ou de cette enveloppe que quitte le riz quand on le moud. Le son de ces instrumens étoit doux. L'un, qui se nommoit *ya kou*, étoit placé sur son pied hors de la salle des cérémonies, & celui qui en jouoit se tenoit debout; l'autre, appellé *po-fou*, devoit être dans la salle même. Il servoit à accompagner les voix: celui qui en jouoit étoit assis & le tenoit sur ses genoux.

II. Les pierres sonores, dont on faisoit le *king*, se trouvent sur la superficie de la terre, près des bords de la rivière *Sée*. Les physiciens *chinois* disent que ces pierres exposées au soleil & à toutes les variations de l'air, acquièrent une dureté qui fait qu'elles rendent un son plus clair, plus net & plus déterminé. C'est pourquoi, ajoutent-ils, on leur donnoit la préférence sur les autres pierres sonores qui se trouvent dans le sein de la terre ou dans le fond des eaux. Les anciens *Chinois* avoient observé que le son rendu par ces pierres tenoit un milieu entre le son du métal & celui du bois; « qu'il étoit moins aigre & moins sec que le premier, plus éclatant que le second, plus brillant & plus doux que l'un & l'autre. » Ils s'en servirent pour faire l'instrument nommé *king*.

Sous ce nom général on distingue le *tsé-king*, consistant en une seule pierre, & ne rendant qu'un seul ton, qui servoit, ainsi que le gros tambour & la grande cloche, à donner le signal pour commencer ou pour finir; & le *pien-king* qui est un assortiment de seize pierres, d'une grandeur graduelle, suspendues, dans un grand carré de bois, à deux bâtons qui passent transversalement d'un côté à l'autre du carré; & ces seize pierres forment les seize sons qu'employoient les anciens *Chinois* dans leur musique.

Celui qui joue de cet instrument est debout & frappe successivement, avec une espèce de petit marteau, sur celles de ces pierres qu'il veut faire résonner.

III. « L'art de mettre le métal en fusion par » le moyen du feu, de le purifier & de l'employer » à divers usages, est presque aussi ancien que » le monde; mais l'art de le faire servir à la » musique n'a pas été sitôt connu chez les diverses » nations. Les *Chinois* sont peut-être le seul peuple » de l'univers qui se soit avisé de fondre d'abord » une première cloche, pour en tirer ce son fon» damental sur lequel ils devoient se régler pour » avoir douze autres cloches qui rendissent exacte» ment les douze semi-tons qui peuvent partager » l'intervalle entre un son donné & celui qui en » est la replique, c'est-à-dire, *l'octave*; & enfin de » former un assortiment de seize cloches pour » en tirer tous les sons du systême qu'ils avoient » conçu, & servir d'instrument de musique. » (1)

Le nom général de ces cloches, qui sont d'une forme très-différente des nôtres, est *tchoung*. On distinguoit trois sortes de cloches:

1. Les *po-tchoung*, cloches isolées, sur lesquelles se donnoit le signal pour commencer, interrompre, reprendre, & finir le morceau de musique ou la danse. C'étoient les plus grosses de toutes.

2. Les *tê-tchoung* de moyenne grosseur, employées tantôt pour marquer la mesure, tantôt pour exécuter une partie. Elles ne sont pas rondes comme les premières, mais applaties sur deux faces, les deux autres faces très-étroites, ne servant qu'à joindre celles-ci par les côtés. Elles avoient un son aigu, & formoient un assortiment de douze cloches, dont les sons descendoient graduellement depuis le ton le plus aigu jusqu'au premier des tons moyens.

3. Les *pien-tchoung* étoient les plus petites, & c'est sur tout de celles-ci qu'on formoit un assortiment de seize cloches, monté comme celui des pierres sonores dans l'instrument nommé *king*, auquel il devoit être joint.

La forme & le diapazon de ces cloches a souffert de grandes altérations dans les différentes révolutions qui ont agité l'empire de la Chine; mais un assortiment complet, enterré par une heureuse précaution dans une des cours du palais, & déterré depuis, a servi de modèle pour en faire de semblables, & a conservé ainsi le son du métal dans toute sa pureté primitive.

IV. Comme les *Chinois* n'employèrent d'abord la musique que pour rendre hommage au *Chang-ty* (l'Etre-suprême) & honorer les ancêtres, ils crurent devoir faire concourir toute la nature à la perfection d'un art qui remplissoit ce double objet. « Ils voulurent que la *terre* même, qui renferme » dans son sein les principes des autres corps, » figurât dans la musique d'une manière qui ne » fût pas indigne de sa qualité de mère commune » de toutes choses. » Après bien des essais plus ou moins heureux, « on parvint à faire un instru» ment à vent, qui dans son principe, dans sa » matière, dans sa forme, dans son action & dans » ses effets, remplissoit toute l'étendue de ce » qu'on s'étoit proposé. »

On y employa une terre rafinée & délayée que l'on façonna en forme d'un œuf creux, & qu'on fit durcir dans un fourneau, jusqu'à ce qu'elle

(1) Mémoire de M. Amiot.

eût acquis la solidité nécessaire. On fit une ouverture à la pointe de cette sorte d'œuf : on souffla dans l'ouverture ; & il en résulta un son mélodieux & assez grave, qui fut le ton fondamental, le principe des autres tons. Pour obtenir ces autres tons, on perça cinq trous, trois sur la partie de devant, & deux sur la partie opposée. C'est cet instrument qu'on connoit aujourd'hui sous le nom de *hiven*. Son antiquité le rend respectable aux yeux des *Chinois* : il date de plus d'un siècle avant le règne de *Hoang ty*, dont la 61e année est fixée à l'an 2637 avant l'ère chrétienne.

V. Avant que les *Chinois* eussent inventé l'art d'employer la soie à la fabrication des étoffes, ils savoient la faire servir à leur musique ; ils en tiroient les sons les plus doux & les plus tendres. Dès l'origine de la monarchie, ils imaginèrent de tendre des fils de soie sur une planche d'un bois sec & léger, & de les pincer pour leur faire rendre des sons. Peu-à-peu ils façonnèrent la planche : elle fut courbée en voûte ; on y observa certaines dimensions ; & telle fut l'origine du *kin* & du *chê*, dont on attribue l'invention à *Fou-hi*, environ 2,800 ans avant notre ère.

Le *kin* a sept cordes tendues sur deux chevalets, placés à cinq pieds de distance l'une de l'autre ; treize points marqués sur l'un des côtés indiquent l'endroit où il faut pincer les cordes, pour en tirer différens sons. Il y a des *kin* de trois différentes grandeurs, le grand, le moyen & le petit. Les *Chinois* tant anciens que modernes ont donné les éloges les plus pompeux à cet instrument. Le haut, le bas, le dessus, le dessous, les côtés, les sept cordes dont il est monté, les trois octaves qu'on peut tirer de chacune de ces cordes ; les treize points qui indiquent les principales divisions, pour en tirer les sons des trois octaves, tout enfin dans cet instrument est doctrine, représentation, ou symbole. *Les sons qu'on en tire dissipent les ténèbres de l'entendement, & rendent le calme aux passions ; mais pour en recueillir ces précieux fruits, il faut être avancé dans l'étude de la sagesse. Les seuls sages doivent toucher le* kin, *les autres doivent se contenter de le regarder dans un profond silence, & avec le plus grand respect.*

Le *chê* est une espèce de *kin*, mais plus grand & plus étendu. M. Amiot dit qu'il l'appelleroit volontiers le premier & le plus parfait des instrumens chinois, parce qu'il représente seul toute l'étendue de leur systême musical. Son origine est aussi ancienne & aussi noble que celle du *kin*. Il la doit de même à *Fou-hi*, fondateur de la monarchie. Il y avoit quatre espèces de *chê*, le grand, le moyen, le petit & le plus petit. Ils étoient tous montés d'un égal nombre de cordes, c'est-à-dire, de vingt-cinq ; & ces cordes formoient entr'elles tous les sons renfermés dans l'intervalle de deux octaves. Chaque corde avoit son appui ou chevalet particulier, élevé de deux pouces sept lignes sur la surface du *chê*. Ces chevalets étoient mobiles pour que l'on pût rendre les cordes plus longues ou plus courtes à volonté ; car pendant plusieurs siècles toutes les cordes furent d'une égale grosseur, & ce fut seulement par la position différente des chevalets qu'elles rendirent des sons gradués. Ces chevalets, entr'eux tous, représentoient les cinq couleurs. Les cinq premiers étoient bleus ; les cinq suivans rouges ; les cinq d'après jaunes ; les cinq du quatrième rang blancs ; & les cinq derniers noirs. *Ceux qui veulent jouer du chê*, disoient les anciens, *doivent avoir les passions mortifiées, & l'amour de la vertu gravé dans le cœur. Sans cela ils n'en tireront que des sons stériles qui ne produiront aucun fruit.* Sans adopter toutes ces idees de perfection, M. Amiot assure que nous n'avons en Europe aucun instrument de musique qui mérite la préférence sur le *chê*, pas même notre clavecin, à cause du son aigre des cordes de métal & du bruit que font les sautereaux & les touches : il est probable que cet instrument ne l'emporte pas ainsi sur notre *forte-piano*, qui n'a aucun de ces désavantages.

VI. Le sage *Fou-hi* n'avoit garde d'oublier parmi les matières propres à former les instrumens destinés aux fêtes religieuses, une production aussi universellement utile que le bois. Il en fit trois sortes d'instrumens, le *tchou*, le *ou*, & le *tchoung-tou*.

Le *tchou* est fait avec des planches d'un arbre semblable au pin ; elles doivent avoir neuf lignes d'épaisseur. Elles forment une espèce de boîte carrée, ouverte par le haut, & plus large par cette ouverture que par sa base. La base pose sur un pied qui a deux pouces de hauteur, & qui l'isole de la terre. Debout, au milieu de la boîte, est un marteau de bois, nommé *tché*, dont le manche entre dans un trou, pratiqué au fond, & y est arrêté par une goupille sur laquelle il se meut à droite & à gauche. Au milieu de l'un des côtés de la boîte, il y a une ouverture ronde, où l'on passe la main pour prendre le manche du *tché*, & pour en frapper les parois de l'instrument. Le *tchou*, ayant à-peu-près la forme d'un boisseau à mesurer le grain, représentoit, selon les anciens, les avantages que les hommes se procurent les uns aux autres, depuis qu'ils se sont unis par les liens de la société. Ils plaçoient le *tchou* au nord-est des autres instrumens, & on le jouoit en commençant la musique.

Le *ou* a la forme d'un tigre couché qui se repose ; il étoit, par cette attitude, le symbole de l'empire de l'homme sur tous les êtres vivans. Le tigre qu'il représente pose sur une caisse qui est, ainsi que lui, du même bois que le *tchou*, & qui a un pied de haut sur trois de long. Sur le dos du tigre, sont vingt-sept chevilles, ayant la pointe en haut, & du même bois que l'instrument : elles ressemblent aux dents d'une scie. Avec une planchette

assez mince, aussi du même bois, & de la longueur d'un pied, on passe légerement sur les chevilles, pour tirer le son propre de cet instrument. Le *ou* étoit placé au nord-ouest des autres instrumens, & on le jouoit en finissant la musique.

Les *Tchoung-tou*, ou les planchettes, tiennent un rang distingué parmi les instrumens représentatifs, moins parce qu'on en tire le son du bois que parce qu'à leur occasion l'on rappelle le souvenir de l'invention de l'écriture. Avant qu'on eût trouvé l'art de faire le papier, on écrivoit, de temps immémorial, sur des planchettes de bois, comme sur autant de feuilles; on les joignoit ensemble en les liant, & l'on en composoit des livres. On appelloit *tou* les planchettes sur lesquelles on écrivoit de petites pièces de vers, ou tout autre ouvrage qui ne demandoit pas beaucoup de paroles; elles n'avoient qu'un pied deux pouces de long. C'est la dimension que l'on donna aux planchettes qu'on employa dans la musique pour battre la mesure: elles étoient liées ensemble au nombre de douze, pour représenter les douze modes fondamentaux. On les tenoit de la main droite, & on les heurtoit doucement contre la paume de la main gauche. En les voyant ainsi employées dans les grandes cérémonies, on se rappelloit l'invention merveilleuse de l'écriture, & l'on rendoit grace au ciel de ce don qu'il a fait aux hommes.

VII. Les *Chinois* mettent une grande différences entre le bambou & le bois, avec lequel il sembleroit pouvoir être confondu. Le bambou, selon eux, n'est proprement ni arbre ni plante; mais il peut être regardé comme étant l'un & l'autre à la fois. C'est celui de tous les végétaux qui, outre ses nombreux & différens usages, paroît le plus spécialement destiné par la nature à celui de la musique. Le vuide intérieur, la distance & la proportion entre les nœuds, la dureté & l'espèce d'incorruptibilité du bambou devoient inviter l'homme à essayer d'en tirer des sons. C'est ce que firent les premiers *Chinois*, & ce qui les conduisit à l'invention de leur musique. Après les premiers essais, ils parvinrent à reconnoître que depuis un son grave qu'ils tiroient d'un long tuyau de bambou, en diminuant la longueur des tuyaux pour élever le son à l'aigu, ils arrivoient jusqu'à un son qui étoit la répétition, que nous nommons octave, du premier son; & ils réduisirent au nombre de douze les intervalles intermédiaires de ces deux sons, & les tuyaux qui exprimoient ces intervalles. Ils nommèrent ces tuyaux *koun-tsée*, & les rangèrent sous trois classes, composées chacune de douze tuyaux; la première donnoit les sons graves, la seconde les moyens, la troisième les aigus. Ces douze tuyaux furent d'abord joints ensemble, ensuite séparés en deux parts, puis réunis, & assujettis entre deux ais. On y en joignit quatre nouveaux, & de ces seize tuyaux on forma un instrument qu'on nomma *siao*, & qui fut de deux espèces, l'un grand pour les sons graves, l'autre petit pour les tons aigus.

Après avoir ainsi rendu tous les sons par des tuyaux de différentes grandeurs, les *Chinois* comprirent enfin qu'un seul tuyau percé de plusieurs trous & dans lequel on feroit passer différens degrés de soufle, pourroit lui seul rendre tous ces différens sons. Ils inventèrent alors deux espèces de flûtes, dont l'une, qu'ils nommèrent *yo*, fut percée de trois ou de six trous, & ouverte dans ses deux extrémités: l'embouchure en étoit fort difficile; l'autre se nommoit *ty*: ce n'étoit qu'un *yo* dont l'extrêmité supérieure étoit bouchée par un tampon, & dont l'embouchure étoit par cette raison, beaucoup plus facile. Une troisième flûte plus singulière que les deux autres, étoit le *tché*: les deux bouts en étoient fermés, l'embouchure étoit au milieu de sa longueur & de chaque côté de l'embouchure étoient trois trous, dont chacun, selon le degré du soufle, rendoit trois sons différens.

VIII. Le fruit que nous nommons calebasse, est appellé *pao* par les *Chinois*; il ressemble à nos gourdes de pélerins. Les anciens *Chinois* le choisirent pour représenter dans leur musique les légumes & les herbages dont le ciel a accordé à l'homme la connoissance & l'usage libre. Ils essayèrent d'abord d'adapter simplement une embouchure à la calebasse ou au *pao*, & de percer sa panse de plusieurs trous pour en tirer différens sons: mécontens de cet essai, ils coupèrent toute la partie supérieure; adaptèrent à l'inférieure un couvercle de bois, percé d'autant de trous qu'ils vouloient avoir de sons; & placèrent dans chaque trou un tuyau de bambou plus ou moins long, selon le ton qu'il devoit donner. Le bout inférieur de ces tuyaux qui entroit dans le corps du *pao* étoit fermé par un tampon; mais ils avoient à quelque distance du tampon une échancrure d'environ cinq ou six lignes de long sur trois ou quatre de large; on y appliqua une feuille très mince d'or fin battu, au milieu de laquelle étoit découpée une languette qui ne tenant à cette feuille dont elle faisoit partie que par l'une de ses extrémités, pouvoit être agitée en tout sens par le moindre souffle, & laissoit un passage libre à l'air inspiré ou aspiré par l'embouchure. Cette embouchure, faite dans la forme du cou d'une oie, étoit de bois, & s'adaptoit au corps même de la calebasse.

Ainsi cet instrument, plus parfait qu'aucun autre aux yeux des *Chinois*, non-seulement rendoit tous les tons, mais rappelloit au souvenir les principales productions des trois règnes de la nature: l'animal par la forme du cou de l'oie; le végétal par le bois, le bambou & la calebasse; & le minéral par la feuille & la languette d'or. Il eut successivement les noms de *yu*, *tchao*, *ho* & *cheng*; c'est ce dernier qu'il conserve encore aujourd'hui.

Pendant plusieurs siècles les *Chinois*, contens d'avoir su tirer des diverses productions de la nature différentes sortes de sons, ne songèrent pas à aller plus loin, ni à faire une science de ce qui n'étoit jusqu'alors pour eux qu'une routine. Le célèbre *Hoang-ty* ayant conquis l'empire & voulant employer tous les moyens pour rendre ses peuples heureux, fit concourir ensemble à ce but la sagesse des lois & l'invention des arts utiles & agréables. Il n'oublia pas la musique, qu'il crut susceptible de joindre l'utilité à l'agrément. Il ordonna à *Lyng-lun* de travailler à la règler & à la réduire en systême. *Lyng-lun* se servit pour cela des tuyaux de bambou de différentes longueurs, il reconnut que d'un son à celui que nous nommons son octave, il y avoit un intervalle divisible en douze parties ou demi-tons. Il choisit douze tuyaux, dont chacun rendoit l'un de ces demi-tons; il vint les présenter à l'empereur, en présence de tous les sages qui composoient sa cour: il les fit sonner l'un après l'autre; & l'empereur & les sages applaudirent à cette découverte.

Pour la perfectionner & donner une mesure & des proportions fixes à ces tuyaux, il se servit d'une sorte de grain qui ressemble à notre gros millet & que les *Chinois* nomment *chou*; il vit qu'il falloit quatrevingt-un de ces grains pour égaler la longeur du plus long tuyau qui donnoit le son primitif. Il donna à ce son primitif le nom de *koung* qui signifie au propre *palais impérial*, mais qui dans le sens figuré vouloit dire ici *le premier son, le son sur lequel est fondé tout le systême musical*: le tuyau qui rendoit ce son fut appellé *hoang-tchoung* qui veut dire à la lettre *cloche jaune*. La couleur jaune étant la première des cinq couleurs des *Chinois*, le mot *hoang* est pris sans doute ici dans le sens ordinal, & signifie tout simplement premier, primitif, sans égard à la couleur..

Les grains de *chou* servirent encore pour mesurer le diamètre & la capacité du tuyau fondamental. Trois de ces grains, rangés l'un touchant l'autre, en mesurèrent le diamètre, & 1200 qui furent le nombre juste de ceux qui remplirent tout le vuide du tuyau, en déterminèrent la capacité. Par ce moyen l'on divisa & l'on subdivisa cette capacité en autant de parties qu'on le voulut, & l'on put fixer l'étendue proportionnelle de chacun des onze autres tuyaux, dont les sons devoient s'élever au dessus du fondamental jusqu'à celui qui en étoit la répétition ou l'octave.

Ces douze tons furent nommés *lu*, & partagés en deux classes. Les six qui répondent aux nombres impairs, premier, troisième, cinquième, &c. s'appellèrent *yang* ou parfaits; & ceux qui répondent aux nombres pairs, deuxième quatrième, sixième, &c. *yn* ou imparfaits. Le caractère *Chinois* qui désigne *l'yn-lu*, est tout différent de celui par lequel on exprime *l'yang-lu*.

Les six *lu yang* ou de nombre impair, en commençant par le plus grave, ou *lu* fondamental, sont:

Hoang-tchoung,
Tay-tsou,
Kou-si,
Joui-pin,
Y-tse,
Ou-y.

Les six *Yn-lu*, ou de nombre pair, sont:

Ta-lu,
Kia-tchoung,
Tchoung-lu,
Lin-tchoung,
Nan-lu,
Yng-tchoung.

Tous ces noms sont symboliques, & font allusion aux différentes opérations de la nature, dans l'espace des douze lunaisons dont une année commune est composée. Chaque *lu* correspond à une lunaison & lui donne son nom.

Hoang-tchoung, principe & générateur des autres *lu*, répond à la onzième lune, parce que c'est à cette lune que se trouve le solstice d'hiver, auquel commence l'année astronomique, & que cette lune est regardée comme le principe de toutes les autres.

Elle porte le même nom que le signe du zodiaque, où se trouve alors le soleil, & s'appelle *tsee*. Ce nom qui est le premier des caractères cycliques, s'applique donc également au *hoang-tchoung*, à la onzième lune, & au point du ciel par où l'on commence pour régler l'année.

Tay-tsou, second des *yang-lu*, répond à la lune qui commence l'année civile, appellée communément première lune, & désignée par le caractère cyclique *yn*. Comme alors tout ce que doit produire la terre a déjà pris racine, & commence à prendre son accroissement dans une progression encore égale, cette lune & son *lu* correspondant se nomment *tay-tsou*, qui signifie *grande égalité*.

Ainsi des quatre autres *yang-lu*, & des six *yn-lu*, dont l'explication seroit ici superflue. On n'entrera pas non plus dans le détail des différentes altérations qu'éprouva, sous les diverses dynasties des empereurs, la proportion & la mesure des *lu*; ni des procédés qu'on employa dès l'origine pour faire servir les dimensions des *lu* à la fixation des mesures de poids & d'étendue. Toutes ces particularités, qu'on peut voir avec intérêt dans les mémoires qui nous servent de guides, seroient déplacées dans un ouvrage de la nature du nôtre. Mais il suffit de ce simple apperçu pour prou-

ver que chez les anciens *Chinois* la musique fut liée non-seulement à la morale, mais à presque toutes les sciences.

La formation de ces douze *lu* par la progression triple, depuis l'unité jusqu'au nombre 177147, inclusivement, date des premiers siècles de la monarchie *Chinoise*; les additions ou corrections qu'on y a faites sont antérieures de plusieurs siècles au temps où vivoit Pythagore. Ce n'est donc point des Grecs que les *Chinois* ont emprunté leur système musical. Ils ne l'ont pas pris non plus des Egyptiens, puisque leur système a été trouvé du temps de *Hoang-ty*, qui précède de bien des siècles celui où l'on fait vivre l'inventeur de la lyre.

Le système général des *lu* resta long-temps ainsi formé de douze demi-tons, égaux, & partagés seulement en *lu* parfaits, *yang*; & *lu* imparfaits, *yn*. Les *Chinois* les réunirent ensuite deux à deux un *yn* avec un *yang*; & ces deux sons joints ensemble furent appellés tons. Après les avoir combinés de bien des manières pour en faire un arrangement qui représentât l'ordre harmonique des *lu*, ils en firent une échelle de cinq tons & deux demi-tons. Ils donnèrent aux tons les noms de *koung*, *chang*, *kio*, *tché*, *yu*; les deux demi-tons, dont l'un précédoit le *koung* & l'autre le *tché*, furent nommés *pien-koung*, c'est-à-dire qui devient *koung*; & *pien-tché*, qui devient *tché*.

Telle est l'explication que les *Chinois* eux-mêmes donnent de leur système. Elle n'a point satisfait le savant abbé Roussier: selon lui les instituteurs de la musique *Chinoise*, en combinant d'abord une suite de demi-tons, & en les accouplant ensuite deux à deux pour en tirer une échelle composée de tons, n'auroient eu aucune raison de faire entrer aussi deux demi-tons dans cette échelle, d'y placer deux sons isolés & non accouplés comme les autres. Leur échelle combinée de sept degrés, ou de *sept tons*, ne devroit pas être comme *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *re*, *mi*, dont *fa* seroit le complément ou l'octave; mais comme *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*✱, *re*✱, *mi*✱, complettés par ce dernier ton, qui seroit l'octave de *fa*, s'il étoit vrai que les demi-tons fussent égaux entr'eux.

M. Roussier pense donc que les instituteurs de la musique *Chinoise* suivirent une autre route, qu'ils travaillèrent sur un fond de consonnances, & qu'au lieu de demi-tons ils prirent pour base les sept LU, *fa*, *ut*, *sol*, *re*, *la*, *mi*, *si*, répétés plusieurs fois, de cette manière:

fa, *ut*, sol, *re*, la, *mi*, si, *fa*, ut, *sol*, re, *la*, mi, *si*, fa, *ut*, sol, *re*, la, &c.

Cette suite de quintes est selon lui le fondement non-seulement de l'échelle & du système des *Chinois*, mais de toute échelle & de tout système de musique. En effet, on trouve dans les sons de cette série des échelles toutes faites & toutes assorties de leurs demi-tons, sans autre combinaison que celle de prendre les sons de deux en deux; premier, troisième, cinquième, &c. ou deuxième, quatrième, sixième, &c.

Commencez par *fa*, vous aurez l'échelle *Chinoise*,

fa, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *re*, *mi*;

par *si*, vous aurez l'échelle des Grecs.

si, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*;

par *sol*, vous aurez la gamme de Gui d'Arezzo,

sol, *la*, *si*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*;

par *ut*, vous aurez notre échelle du mode majeur,

ut, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, (*ut*).

Prenez enfin en rétrogardant, & commencez par le dernier *la*, vous aurez notre échelle du mode mineur,

la, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, *ut*, *si*, (*la*);

Mais revenons à la musique des *Chinois*. En commençant l'échelle entière de leur système par le degré le plus bas, elle dit, selon les anciens noms *Chinois*.

Kio	*la*
Chang	*sol*
Koung	*fa*
Pien-koung . .	*mi*
Yu	*re*
Tché	*ut*
Pien-tché . . .	*si*
Kio	*la*
Chang	*sol*
Koung	*fa*
Pien-koung . .	*mi*
Yu	*re*
Tché.	*ut*
Pien-tché . . .	*si*.

On voit que les sept notes du milieu composent une gamme semblable à notre gamme de *fa*, à l'exception du premier demi-ton, qui chez nous est placé de la troisième note à la quatrième, & qui l'est ici de la quatrième à la

cinquième. Le systême s'étend trois notes au-dessus de cette gamme, & quatre notes au-dessous.

Nous avons dit que les douze *LU*, *hoang-tchoung*, *ta-lu*, *tay-tsou*, &c. sont stables & permanens; les sept tons au contraire qui composent le systême, sont mobiles. Le premier, *koung*, peut être appliqué à chacun des douze *lu*. *Hoang-tchoung*, *ta-lu*, *tay-tsou*, &c. peuvent-être pris successivement pour premier ton, ou *koung* du systême. On dit alors qu'ils modulent en *koung*, & les autres *LU* de deux en deux, modulent proportionnellement dans les autres tons du systême. Ainsi, lorsque le *LU hoang-tchoung* module en *koung*, c'est-à-dire, lorsque la note *koung* qui répond à notre *fa*, se fait sur le *LU hoang tchoung* ou *lu* fondamental; *tay-tsou*, module en *chang* (sol) *kou-si* en *kio* (la), &c. Lorsque c'est *ta-lu* qui module en *koung*, c'est-à-dire, lorsque la note *koung* (fa) se fait sur le second *lu*; *kia-thoung*, module en *chang* (sol), *tchoung-lu* en *kio* (la), &c. ainsi du reste. En combinant de cette manière leur sept tons avec les douze *lu*, les anciens *Chinois* formoient 84 modulations différentes.

Entre les différentes explications de la génération & de la formation des *lu*, il y en a une qui mérite une attention particulière, c'est celle de la formation des *lu* par les nombres. « Il en » est, disent les *Chinois*, des nombres comme » des autres êtres. Ils ont leur *yang* & leur *yn*, » c'est-à-dire, les deux principes, le *parfait* & » l'*imparfait* qui, par leur union & leur mutuel » concours, produisent dans l'espèce tout ce qui » peut être produit ». Il seroit inutile de nous enfoncer avec eux dans cette doctrine abstraite; mais voici ce qu'il faut bien remarquer. « *un*, *deux*, » *trois* & *quatre*, dit un de leurs auteurs, con- » temporain de Confucius, renferment la doctri- » ne la plus profonde. Cette doctrine n'avoit point » échappé à nos anciens, qui en faisoient l'ob- » jet de leurs études & de leurs méditations..... » *un* & *un* font *deux*; *un* & *deux* font *trois*. Les » hommes vulgaires ne voient rien dans cet » énoncé; mais les sages savent en tirer parti » quand ils calculent les *lu*, &c. ».

C'est là précisément le *sacré quaternaire* des Pythagoriciens. Les nombres 1, 2, 3, 4, renferment en abrégé les principes fondamentaux du systême musical. M. l'abbé Roussier, par une conjecture des plus ingénieuses, avoit présumé, dans son excellent *mémoire sur la musique des anciens*, que Pythagore n'étoit pas lui-même l'inventeur de ce *quaternaire*, & des principes admirables qu'il renferme. Il a trouvé dans le mémoire du père Amiot la confirmation de sa conjecture; il a reconnu que c'est aux *Chinois* qu'on doit le sacré quaternaire, & que sans doute Pythagore l'avoit emprunté d'eux, ainsi que l'application de ce quartenaire aux principes du systême musical.

De tout ce qui précède on peut conclure:

1°. Que les *Chinois* ont eu de tout temps, ou du moins bien des siècles avant les autres nations, un systême de musique suivi, lié dans toutes ses parties; & fondé spécialement sur les rapports des différens termes de la progression triple.

2°. Qu'ils sont les auteurs de ce systême, puisque, d'après leurs livres les plus authentiques, il est antérieur à tout autre systême connu.

3°. Que ce systême renfermant à-peu-près tout ce que les Grecs & les Egyptiens ont mis en œuvre dans les leurs, & étant plus ancien, il s'ensuit que les Grecs & même les Egyptiens ont puisé chez les *Chinois* tout ce qu'ils ont dit sur la musique, & s'en sont fait honneur, comme d'une invention propre.

4°. Que Pythagore lui-même qui voyageoit pour s'instruire, & qui sûrement avoit pénétré dans les Indes, alla sans doute jusqu'à la Chine où les savans & les lettrés le mirent au fait de la musique, qu'ils regardoient comme la première de toutes les sciences; & que Pythagore de retour en Grèce, ayant médité sur ce qu'il avoit appris, en aura formé un systême qu'on appelle le *systême de Pythagore*.

Cette dernière conclusion est d'autant plus certaine, comme l'observe M. Roussier, que dans la série des sons diatoniques qui forme le systême général des *Chinois*, & qui est ici plus haut, on peut remarquer le même nombre & le même ordre de sons que dans le systême de Pythagore, dont on auroit supprimé la corde *ajoutée*, le *la* inférieur, que les Grecs eux-mêmes regardoient comme étrangere au systême, & qu'ils appelloient *proslambanomène*, de peur qu'on ne la confondît avec le systême que Pythagore leur avoit donné. (Voyez *musique des GRECS*).

Ce qu'il y a encore de bien remarquable dans cette série, c'est le modèle des tétracordes des Grecs, que présentent les quatre sons *pien-tché*, *tché*, *yu*, & *pien-koung*, ou *si*, *ut*, *re*, *mi*, qui sont au-dessous du *koung* ou *fa*. Le *si* inférieur, qui est la corde la plus basse du systême *Chinois*, Pythagore l'a appellé dans le sien *l'hypate* des *hypates*, c'est-à-dire la première des premieres: c'est exactement comme nous la nommerions nous-mêmes, les yeux fixés sur cette partie inférieure du systême général des *Chinois*, *si*, *ut*, *re*, *mi*.

On recherche depuis long-temps si les anciens Grecs ont connu l'harmonie, ou ce que nous appellons le *contre-point*; on peut faire la même question relativement aux *Chinois*. Voici de quelle manière le père Amiot y répond; il équivoque sur le mot *harmonie*, & l'on peut juger par sa réponse, que l'harmonie de la musique *Chinoise* ne ressemble en rien à la nôtre.

« Si l'on me demandoit simplement, dit-il, *les* Chinois *connoissent-ils ou ont-ils connu anciennement l'harmonie*? Je répondrois affirmativement,

& j'ajouterois que les *Chinois* sont peut-être la nation du monde qui a le mieux connu l'harmonie, & qui en a le plus universellement observé les loix. — Mais quelle est cette harmonie? — C'est celle qui consiste dans un accord général entre les choses physiques, morales & politiques, en ce qui constitue la religion & le gouvernement; accord dont la science des sons n'est qu'une représentation & une image. — Quel est donc cet accord, puisqu'il ne s'agit ici que de musique? — A cela les *Chinois*, tant anciens que modernes, feront la réponse suivante, extraite de leurs propres livres.

« La musique n'est qu'une espèce de langage dont les hommes se servent pour exprimer les sentimens dont ils sont affectés. Chaque passion a ses tons propres & son langage particulier. Il faut donc que la musique, pour être bonne, soit à l'unisson des passions qu'elle doit exprimer: voilà le premier accord ».

« Chaque ton a une manière d'être & d'exprimer qui n'appartient qu'à lui. (Il faut se souvenir ici que ce sont des *Chinois* qui parlent). Le ton *koung* a une modulation sérieuse & grave, parce qu'elle doit représenter l'empereur, la sublimité de sa doctrine, la majesté de sa contenance & de toutes ses actions. Le ton *chang* a une modulation forte & un peu âcre, parce qu'elle doit représenter le ministre & son intrépidité à exercer la justice, même avec un peu de rigueur. Le ton *kio* a une modulation unie & douce, parce qu'elle doit représenter la modestie, la soumission aux lois, & la constante docilité des peuples envers ceux qui les gouvernent. Le ton *tché* a une modulation rapide, parce qu'elle représente les affaires de l'empire, l'exactitude & la célérité avec lesquelles on doit les traiter, &c. que ces modulations soient employées à propos, en n'exprimant que ce qu'elles doivent représenter, ce sera le second accord ».

« Les tons sont comme les mots du langage musical; les modulations en sont les phrases: les voix, les instrumens & les danses forment le contexte & tout l'ensemble du discours. Lorsque nous voulons exprimer ce que nous sentons, nous employons dans nos paroles des tons hauts ou bas, graves ou aigus, forts ou foibles, lents ou précipités. Si ces tons sont réglés par les *lu*; si les instrumens soutiennent la voix & ne font entendre ces tons ni plutôt ni plus tard qu'elle; si chacun des sons est mis au ton qui lui convient, & n'est employé que lorsqu'il est à propos qu'il le soit; si les danseurs, par leurs attitudes & leurs évolutions, disent aux yeux ce que les voix & les instrumens disent aux oreilles; si celui qui fait les cérémonies en l'honneur du ciel, ou pour honorer les ancêtres, montre par la gravité de sa contenance, & par tout son maintien, qu'il est véritablement pénétré des sentimens qu'expriment le chant & les danses, voilà l'accord le plus parfait; *voilà la véritable harmonie, nous n'en connoissons point & nous n'en avons jamais connu d'autre* ».

Cette cérémonie en l'honneur des ancêtres est une des plus belles, des plus célèbres, & certainement la plus ancienne du monde. Les *Chinois* y portent un esprit de recueillement, un profond sentiment d'amour, de respect & de reconnoissance pour ceux à qui ils doivent la vie & tous les biens dont elle est la source. Ce sentiment influe sans doute sur l'effet que produit en eux la musique de l'hymne que l'on adresse alors aux ancêtres de la famille impériale, & qui est chanté par les musiciens, au nom de l'empereur même, présent à cette cérémonie.

On trouvera le chant de cet hymne noté en caractères européens, *pl. de mus.*, *fig.* 55. Pour se former quelque idée de ce que peut faire éprouver à ceux qui l'écoutent un chant si simple, dépouillé de ce que nous appellons harmonie, & accompagné par le simple unisson des instrumens & des voix, il faut nécessairement se représenter l'ordre qui règne dans cette solemnité, & l'appareil dont les yeux y sont frappés, en même tems que les cœurs sont émus par les sentimens de cette piété filiale qui s'étend chez les *Chinois* jusqu'aux générations les plus reculées. En voici la description extraite des Mémoires du P. Amiot.

« On trouve d'abord dans le vestibule de la salle des ancêtres tous ceux qui portent les étendards, qui annoncent que c'est dans ce lieu que l'empereur doit se transporter. On y voit les principales cloches & les principaux tambours, les officiers des gardes & quelques musiciens, tous rangés avec symmétrie, & immobiles dans leurs postes.

» En entrant dans la salle, on voit, à droite & à gauche, les joueurs du *cheng*, du *king*, & autres joueurs d'instrumens, rangés également par ordre. Vers le milieu de la salle sont les danseurs, habillés en uniforme, & tenant à la main les instrumens qui doivent leur servir dans leurs évolutions: c'est un drapeau, ou un petit bâton surmonté de plumes, ou un dard, &c. ce qui fait que ces évolutions se nomment *la danse du drapeau*, *des plumes*, *du dard*, &c. selon celui de ces instrumens dont les danseurs y sont armés. Plus près du fond sont placés les joueurs du *kin* & du *ché*, ceux qui touchent le tambour *po-fou*, & les chanteurs. Enfin, dans le fond même de la salle, on voit la représentation des ancêtres, c'est-à-dire, ou leurs portraits, ou de simples tablettes, sur lesquelles leurs noms sont écrits, depuis celui qu'on compte pour le *tay-tsou*, c'est-à-dire, pour le chef de la branche régnante, jusqu'au père du souverain actuellement sur le trône. Devant ces représentations est une table garnie de tout ce qui doit servir à l'offrande & aux libations.

» Tout-à-coup on entend le signal qui avertit de l'arrivée de l'empereur. Le profond silence qui succède à ce signal, la démarche grave & majestueuse du *fils du ciel*, qui s'avance vers la table des par-

fums, commencent à inspirer ce que les *Chinois* appellent une sainte horreur, sur-tout si l'on est persuadé comme eux que les ancêtres descendent du ciel pour venir recevoir les hommages qu'on se dispose à leur rendre. Mais lorsque, le souverain étant arrivé devant la représentation de ses ancêtres, les musiciens commencent à entonner l'hymne, je suis persuadé, dit ce bon missionnaire, que les premiers sons qu'on entend pénètrent jusqu'à l'ame, & réveillent dans le cœur les plus délicieux sentimens dont il puisse être affecté. C'est ainsi, ajoute-t-il, qu'on peut expliquer comment la musique a pu opérer de si grandes merveilles chez les anciens peuples, tandis que la nôtre, avec toute son harmonie, peut à peine effleurer l'ame ».

La prolixité de la traduction que le P. Amiot donne de cet hymne, & l'extrême médiocrité de ses vers ne nous permettent pas de la rapporter en entier. Chaque vers *chinois* est composé seulement de quatre monosyllabes, & le traducteur les a rendus par deux vers presque toujours alexandrins: ainsi pour chaque strophe *chinoise* de huit petits vers, on en a une de seize vers françois, presque tous de douze syllabes. On peut en juger par le premier vers

See hoang sien Tsou,

rendu par ces deux-ci :

Lorsque je pense à vous, ô mes sages ayeux !
Je me sens élevé jusqu'au plus haut des cieux.

Dans cette première strophe l'empereur reconnoît, par l'organe des chanteurs, qu'il doit tout à ses ayeux, puisqu'il ne règne qu'à titre de leur descendant. Il s'avoue indigne de marcher sur leurs traces; mais il veut au moins par ses vertus prouver aux races futures qu'il a mérité de vivre sans remords.

Après cette espèce d'exorde, l'empereur se prosterne à trois reprises différentes; frappe, à chaque reprise, trois fois la terre du front, fait les libations & les offrandes. Pendant ce tems-là, les musiciens chantent la seconde partie de l'hymne, toujours au nom de l'empereur. Il y fait de nouvelles protestations de respect & de reconnoissance. Il croit voir l'auguste figure de ses ancêtres, & se prosterne pour leur rendre hommage.

Lorsque l'empereur a fini les cérémonies respectueuses, qu'il a offert les viandes, fait les libations, ou versé le vin; qu'il a brûlé les parfums, & qu'après s'être prosterné, il a frappé neuf fois la terre du front, il se relève & se tient debout dans la même attitude que lorsqu'on chantoit la première partie de l'hymne. Alors les musiciens entonnent la troisième partie, pendant laquelle les ancêtres, qu'on croit être descendus du ciel, sont supposés y remonter.

L'exécution d'un morceau de musique composé sur trois strophes, dont chacune n'est que de trente-deux syllabes, & où les paroles ne sont jamais répétées, ne paroît pas devoir être longue; mais la manière dont cet hymne est chanté & accompagné le rend d'une extrême longueur.

Pour avertir qu'il faut commencer on donne trois coups à quelque intervalle l'un de l'autre sur le tambour *tao-kou*, ensuite un coup sur la grande cloche, & les voix commencent, ainsi que tous les instrumens qui doivent les accompagner. Lorsqu'elles prononcent le mot *see*, on donne un coup sur la cloche du *hoang-tchoung*, qui rend la note *koung* ou *fa*, parce que la pièce est dans ce ton, & que le mot *see* est exprimé par cette note *koung*. Après ce seul coup de cloche, le *po-fou*, autre espèce de tambour, donne trois fois la même note: après la troisième, le *kin* & le *ché* donnent la leur; le *po-fou* en répète encore trois, après lesquelles le *kin* & le *ché* répètent leur note; ce n'est qu'alors que les chanteurs, & sans doute les instrumens à vent qui les accompagnent reprennent haleine. Ce qui se fait ainsi pour la première note s'observe à toutes les autres.

A la fin de chaque vers, on donne un coup sur le *lien-kou*, sorte de tambour; à ce signal, les voix & tous les instrumens cessent. Après un petit repos, on frappe une fois sur une autre espèce de tambour, immédiatement après sur un troisième; ensuite un second & un troisième coup sur chacun de ces deux derniers tambours; après quoi l'on donne un coup sur la cloche, & les voix commencent le vers suivant. Il en est de même pour tous les vers. On doit juger par-là de la lenteur avec laquelle ce chant procède.

Les danseurs admis à cette cérémonie contribuent à la rendre encore plus auguste. Par ces danseurs il ne faut pas se figurer des baladins ou des faiseurs de sauts: ce sont des hommes graves, qui expriment gravement par leurs gestes, leurs attitudes & toutes leurs évolutions, les sentimens dont le *fils du ciel* est censé pénétré, lorsqu'il s'acquitte envers ses ancêtres des devoirs que lui impose la piété filiale. Par exemple, pendant qu'on chante le premier mot de l'hymne, *see*, qui signifie *penser*, *méditer profondément*, *être affecté jusqu'au fond du cœur de ce à quoi l'on pense*, &c. les danseurs sont debout, ayant la tête penchée sur la poitrine, & se tiennent immobiles.

L'hymne fini, l'empereur se retire avec ses ministres & tout son cortège, dans le même ordre que lorsqu'il est entré dans la salle. La musique continue jusqu'à ce qu'il soit rentré dans son appartement.

Rousseau a donné, à la planche N des exemples de son dictionnaire de musique, un air *chinois* qu'il a défiguré. Il est tiré d'un manuscrit adressé en 1754 à M. de Bougainville, par le P. Amiot; mais d'un morceau de musique très-lent & très-grave, Rousseau a fait une sorte d'air de danse, dont il n'a pas

déterminé

déterminé le mouvement, & qui paroît exprimer par des croches & par une mesure vive & légère ce que le P. Amiot traduit par des noires d'une mesure lente. D'ailleurs, presque tous les repos de cet air y sont à contre-sens ; & ce qui n'est pas moins important, on trouve à la troisième mesure deux *fa*, qui ne peuvent entrer dans l'air *chinois*, puisque cet air, ainsi que plusieurs morceaux de musique *chinoise*, n'est composé que de cinq notes, qui sont ici *sol*, *la*, *si*, *re*, *mi*, dans lesquelles il n'y a ni *fa* ni *ut*.

Nous redonnons cet air, conformément à la traduction du P. Amiot ; (*voyez pl. de musiq.*, *fig.* 48.) Cet air, qui a beaucoup de réputation en Chine, se nomme *Lieou yé kin*, c'est-à-dire, *le satin à feuilles de saule.*

Saule charmant, ta feuille verte
Ternit l'éclat des plus brillantes fleurs, &c.

Il faut se rappeller, en le chantant, qu'il est d'un mouvement grave & majestueux, ce qui lui donne une expression bien différente de celle qu'il paroît avoir, d'après la manière dont Rousseau l'a noté.

L'empereur Kang-hi avoit entrepris de faire adopter à ses peuples la musique européenne dont on lui avoit expliqué les élémens & qu'il avoit beaucoup goûtée. Il y employa deux missionnaires assez instruits pour pouvoir réduire en préceptes les principes de l'harmonie. L'empereur approuva leur ouvrage, auquel il publia même qu'il avoit voulu prendre part. Le livre fut imprimé dans son palais. L'édition étoit magnifique. Il en distribua des exemplaires à tous les grands de l'empire. Quelques-uns, pour lui faire leur cour, se donnèrent la peine d'étudier toutes les combinaisons de nos sept notes, & d'apprendre par cœur quelques airs qu'ils jouoient assez bien sur des instrumens.

Mais comme dès leur enfance ils étoient accoutumés à entendre parler des *lu*, de *tiao*, du son de la pierre, des applications des tons aux vertus morales, & aux qualités physiques de presque toutes les choses de la nature, & que les principes de la musique européenne ne leur présentoient pas des idées aussi magnifiques, ils n'hésitèrent point à préférer intérieurement leur ancienne musique.

Kang-hi, connoissant le génie de sa nation, sentit bientôt qu'il seroit impossible de lui faire adopter une musique étrangère. Il ne voulut pas y employer la contrainte, & risquer de faire couler pour des notes européennes autant de sang que ses ancêtres en avoient répandu pour forcer les *Chinois* à se faire raser les cheveux à la manière des Tartares.

Cependant, comme c'est un point essentiel dans le gouvernement, que chaque dynastie ait sa musique particulière, il voulut que celle des *Tartares-Mantchoux* eût aussi la sienne. Il la fit composer suivant les principes adoptés dans l'empire, les mêmes que ceux de l'ancienne musique *chinoise*. Le seul changement qu'il se permit fut dans la construction des instrumens, auxquels il conserva cependant leurs anciens noms, leur forme extérieure & leur usage. La musique des *Chinois* est donc absolument la même, du moins quant aux principes, qu'elle étoit vers le premier tems de leur monarchie, c'est-à-dire, selon le P. Amiot, 2637 ans avant J. C.

Kang-hi changea l'épithète de *tranquille* qu'on donnoit à la musique de *Chun*, en celle d'*amie de la concorde* ; & c'est de ce beau nom qu'il décora la musique propre à sa dynastie. Voici le réglement qu'il publia dans la cinquante-deuxième année de son règne pour le changement dans les instrumen de musique. Rien de plus précieux que les pièce de ce genre pour l'histoire des mœurs & des usages.

« Le chef de la musique de mon empire m'a re» présenté que les nouveaux instrumens pour la » construction desquels j'avois donné mes ordres » étant achevés, il étoit à propos de les faire insé» rer dans mon livre des grands usages.

» Les instrumens dont on se servoit sous mes » prédécesseurs étoient, à la vérité, d'une très» bonne construction, mais ils étoient vieux & ne » rendoient plus que des sons sourds & altérés : » c'est ce qui m'a engagé, après les avoir examinés » moi-même avec beaucoup d'attention, à en faire » construire de nouveaux, sur le modèle de ceux » qu'on avoit déjà ; car je ne suis pas en état de » donner rien de mieux en ce genre que ce qui » avoit été fait sous la dynastie précédente.... Après » avoir communiqué mon projet à mon premier » ministre, aux chefs des neuf principaux tribu» naux de ma cour, & à d'autres officiers de mon » empire, je leur ordonnai de me dire naturelle» ment ce qu'ils en pensoient. Ils m'ont fait d'une » commune voix la réponse suivante :

» Les instrumens faits sous la dynastie précé» dente sont fort imparfaits. Ils ne sauroient expri» mer ni les délicatesses, ni les agrémens, ni même » les véritables tons de la musique, suivant les » principes de laquelle on voit bien qu'ils n'ont pas » été construits. Mais Votre Majesté a trouvé, par » ses profondes réflexions, le moyen de corriger » ce qu'ils avoient de défectueux, & d'en faire qui » pussent rendre des tons justes & véritablement » harmonieux. Nous croyons, & nous sommes » pleinement convaincus que Votre Majesté rendra » un service essentiel à l'empire, si Elle veut bien » donner ses ordres pour qu'on grave tous ces ins» trumens, & qu'on les insère dans le livre des » grands usages de l'empire, avec la méthode de les » construire, leurs dimensions & tous les moyens » qu'on a employés pour les rendre tels qu'ils sont. » Il seroit à craindre, sans cette précaution, qu'on » n'en perdît peu-à-peu la mémoire, & que dans la » suite des tems notre musique ne retombât dans » l'état d'imperfection d'où Votre Majesté l'a tirée. » Nous croyons donc qu'il est à propos, qu'en les

» insérant dans le livre des grands usages de l'em» pire, on marque non-seulement la méthode, & » toute la théorie de leur construction, mais encore » la lune où, par l'ordre de Votre Majesté, on » commencera à s'en servir, &c. »

Ce fut trois ans après, c'est-à-dire, dans la cinquante-cinquième année de son règne, que ce prince ordonna au gouverneur de la province de *Petchely* de faire jouer la nouvelle musique dans la salle de *Confucius*, & de n'employer, pour l'exécution de cette musique, que les instrumens de la nouvelle construction.

Sous la dynastie *Tay-tsing*, actuellement régnante, la musique en usage est celle qu'on nomme *chao-yo*, & dont on attribue l'invention à *Chun*. On l'emploie principalement dans les sacrifices. Le chef ou surintendant de cette musique a l'inspection sur tous les musiciens, & porte le titre de *tay-tchang sée*, c'est-à-dire, conservateur des cinq vertus capitales, absolument nécessaires à l'homme, comme membre de la société. Ces cinq vertus sont l'amour universel pour l'humanité, la justice, la politesse ou les manières, le sage discernement & la droiture du cœur. Il y a toujours un tribunal particulier, & un nombre déterminé de mandarins pour avoir soin de ce qui concerne la musique.

Lorsque des rois étrangers, ou leurs ambassadeurs viennent rendre hommage à l'empereur; lorsqu'il tient son lit de justice, ou qu'il est assis sur son trône pour régler les affaires de l'empire, on emploie cette musique *chao-yo*. Chaque cérémonie a ses airs propres, que des mandarins particuliers font exécuter. Sous le règne de l'empereur *Young-tcheng* il a même été établi une musique particulière pour la cérémonie du labourage qui se fait une fois chaque année, & une autre pour le festin qui la suit.

Voici quelles sont en général les différentes espèces de musique, & les occasions où l'on en fait usage.

I. *La grande musique du vestibule* (tan-pi-chang) est composée de deux chanteurs & de vingt-huit symphonistes. Elle s'exécute dans un vestibule d'où elle tire son nom. On emploie cette musique,

1°. Lorsque les regulos & les mandarins de différens ordres vont remercier l'empereur de ses bienfaits: alors on lui chante un cantique intitulé *king-ping-tché-tchang*.

2°. Tous les ans, le jour de la naissance de l'empereur, lorsqu'il se rend à la salle du trône; lorsque les mandarins font leurs prosternations; lorsqu'on lit l'éloge de l'empereur; lorsqu'il retourne à son appartement; & lorsqu'après son repas, il envoie des mets de sa table aux regulos, mandarins, &c.

3°. Le second jour du sacrifice, lorsqu'on répète les mêmes cérémonies.

4°. Le quinzième jour de la première lune, lorsque l'empereur se rend à la salle du trône.

5°. Lorsque l'empereur fait les cérémonies dans la salle des ancêtres, le premier jour de la première, de la quatrième, de la septième, & de la dixième lunes.

6°. Lorsqu'avant la moisson il offre un sacrifice aux esprits qui protègent les grains, au soleil, à la lune, aux étoiles, aux anciens laboureurs, &c.; lorsqu'il va rendre hommage à ses ancêtres & à Confucius.

7°. A la cérémonie du labourage des terres. Dans cette occasion, vingt musiciens n'ont d'autre office que de tenir en main quelqu'un des instrumens de labourage: cinquante autres musiciens gardent les étendards, qui sont de cinq couleurs. L'empereur prend une bêche, donne un coup ou deux, se met ensuite derrière une charrue, & fait un ou deux sillons: quatre vieux laboureurs l'accompagnent: les regulos & les grands des neuf ordres labourent à leur tour; & l'empereur est attentif à regarder leur travail. Il monte ensuite en chaise pour se rendre dans son palais; c'est alors que commence la grande musique.

II. *La musique qui inspire la véritable concorde* (tchoung-ho-chao-yo) est composée de quatre mandarins, de deux chanteurs & de vingt-huit instrumens. On exécute cette musique,

1°. Au commencement & à la fin de chaque année, pendant que l'empereur tient son lit de justice.

2°. Lorsqu'il se rend à la salle du trône.

III. *La musique excitatrice* (tao-yng-yo) composée de deux mandarins & de douze musiciens. On l'exécute,

1°. Le premier jour qu'on lit l'éloge de l'empereur.

2°. Lorsque l'empereur offre, dans une espèce de petit temple, un sacrifice aux ames de ses ancêtres, &c.

IV. *La musique* tao-yng-ta-yo, composée de sept mandarins & de vingt-quatre musiciens. On l'exécute lorsque dans un autre petit temple l'empereur offre un sacrifice, & lorsqu'après la cérémonie il se retire dans l'appartement où il doit prendre son repas.

V. *La musique* tchoung-ho-tsing-yo. C'est celle qu'on exécute lorsque l'empereur est à table, & qu'on lui présente les mets.

VI. *La musique* ta-tchoung-ho-char-yo; lorsqu'après avoir fini les affaires l'empereur retourne à son appartement.

VII. *La musique* yeou-ping-tché-tchang est destinée aux cérémonies des solstices, lorsque l'empereur offre des sacrifices sur l'autel rond. Il y a treize mandarins quatre chanteurs, & cinquante-deux symphonistes.

Toutes ces différentes espèces de musique *chinoise* ne doivent différer qu'en plus ou moins d'ins-

trumens ; car les airs sont presque tous du même genre. Les *Chinois* n'aiment qu'un chant simple & lent : ils ne connoissent point l'harmonie : tout est à l'unisson ; mais cet unisson est varié, dit le P. Amiot, suivant la nature de chaque instrument. C'est dans cette variation que consistent l'habileté du compositeur, la beauté des morceaux, & tout l'art musical. Cette variation de l'unisson est assez difficile à concevoir, à moins que les différentes octaves ne soient ici considérées comme unissons, ou que ces variations ne soient que dans la qualité du son & non dans l'intonation. Au reste, on voit que cet art ne peut être porté fort loin chez une nation qui ne se permet pas même les demi-tons, quoiqu'elle les connoisse tous, & qu'elle les fasse entrer dans l'assemblage de ses douze *lu*.

Il seroit inutile de vouloir combattre ce préjugé national. En vain s'efforceroit-on de prouver aux *Chinois* qu'ils doivent trouver du plaisir dans une chose où ils n'en trouvent point ; ils croiroient s'écarter des règles que prescrit la belle nature, dont ils se disent les disciples, si, pour flatter l'oreille, ils lui faisoient entendre une multiplicité de sons qui la fatiguent.

« Pourquoi jouer si rapidement, disent-ils ? Est-ce pour montrer la légéreté de votre esprit & l'agilité de vos doigts, ou pour plaire à ceux qui vous écoutent ? »

» Si c'est la première de ces vues qui vous anime, vous avez atteint le but, & nous avouons volontiers que vous nous surpassez. Mais si c'est la seconde, nous ne voyons pas que vous en preniez le chemin ».

» Vos concerts, sur-tout s'ils sont un peu longs, sont des exercices violens pour les exécutans, & de petits supplices pour ceux qui écoutent ».

» Il faut que les oreilles européennes soient construites différemment des nôtres. Vous aimez les choses compliquées ; nous nous plaisons dans celles qui sont simples. Dans vos musiques vous courez souvent à perte d'haleine ; dans les nôtres nous marchons toujours à pas grave & mesuré ».

» Rien ne fait mieux connoître le génie d'une nation que la musique qu'elle goûte. D'un esprit vain, futile & léger, il ne peut sortir que des productions qui lui ressemblent ; & ces sortes de productions ne plaisent guère qu'à ceux qui sont marqués au coin de l'inconstance & de la légéreté ».

» Nos anciens ne s'y méprenoient guère. Habiles dans la connoissance du cœur humain, ils étoient persuadés que rien ne le déceloit mieux que le goût qu'il faisoit paroître pour tel ou tel genre de musique. Nous ne les valons pas, à beaucoup près ; mais héritiers de leurs écrits, de leurs préceptes, de leurs méthodes, nous croirons toujours, quoiqu'on nous dise, nous écarter des voies de la nature & des bonnes mœurs, quand nous adopterons une musique compliquée, confuse, sautillante, & dont les mouvemens trop variés ne font que remuer un peu le sang, sans pénétrer jusqu'à l'ame ».

» Il en est de nos oreilles à-peu-près comme de nos yeux. Ceux-ci veulent se reposer doucement sur les objets, pour pouvoir reconnoître les beautés qu'ils renferment, les admirer & en être émus : celles-là, quoiqu'un peu plus promptes, veulent néanmoins être entraînées comme malgré elles, & sans travail, par les charmes d'une bonne mélodie ».

» Que diriez-vous de nous si, pour vous donner le plaisir de voir en peinture tout ce que les vingt-deux dynasties qui ont successivement gouverné notre empire ont fait de grand & de remarquable, nous vous montrions dans un seul tableau cet amas confus d'actions de tous les genres ? Pourriez-vous bien les y distinguer ? Ne nous diriez-vous pas que vous voyez, à la vérité, des couleurs bien nuancées, des figures bien exprimées, mais tout cela si confusément, & d'une manière si compliquée, qu'elle n'imprime aucune trace distincte dans votre cerveau ? »

» Ou bien encore que penseriez vous d'une personne qui, ayant toute l'histoire de notre empire en plusieurs centaines de tableaux, feroit passer rapidement sous vos yeux chacun de ces tableaux l'un après l'autre, & vous demanderoit ensuite froidement, si vous n'avez pas reconnu avec plaisir la vérité de ce qu'ils représentent, & si vous n'en avez pas admiré toutes les beautés ? »

» La réponse que vous lui feriez est précisément la même que nous sommes tentés de vous faire, lorsque vous nous demandez si nous ne trouvons pas votre musique belle. Nous n'avons entendu, vous dirions-nous alors, qu'un mélange confus de sons hauts & bas, sans avoir pu distinguer en aucune façon ce qu'ils vouloient exprimer ».

Tels sont les raisonnemens des *Chinois* modernes ; & il est impossible de leur en faire sentir la fausseté. Victimes des préjugés d'une éducation qui leur enseigne que tout ce qui est bon se trouve chez eux, & que la musique inventée par leurs ayeux est ce qu'il y a de plus parfait au monde ; ne reconnoissant, d'ailleurs, pour juges de leurs sensations que des organes stupides ou émoussés, ils se moqueront toujours de nous quand nous voudrons leur persuader que leur musique, pour être bonne, devroit être soumise aux mêmes règles & aux mêmes conventions que la nôtre.

(*M. Ginguené.*)

CHITONÉE : nom d'un air de flûte & d'une danse particulière à Diane, chez les Syracusains.

(*M. de Castilhon.*)

CHŒUR, est, *en musique*, un morceau d'harmonie complette, à quatre parties ou plus, chanté à la fois par toutes les voix, & joué par tout l'orchestre. On cherche dans les *chœurs* un bruit agréable & har-

monieux qui charme & remplisse l'oreille. Un beau *chœur* est le chef-d'œuvre d'un commençant, & c'est par ce genre d'ouvrage qu'il se montre suffisamment instruit de toutes les règles de l'harmonie. Les François passent en France pour réussir mieux dans cette partie qu'aucune autre nation de l'Europe.

Le *chœur*, s'appelle quelquefois *grand-chœur*, par opposition au *petit-chœur*, qui est seulement composé de trois parties; savoir, deux dessus & la haute-contre qui leur sert de basse. On fait entendre de temps en temps séparément ce *petit-chœur*, dont la douceur contraste agréablement avec la bruyante harmonie du grand.

(*J. J. Rousseau.*)

On appelle encore *petit-chœur*, dans l'orchestre de l'opéra, un certain nombre des meilleurs instrumens de chaque genre qui forment comme un petit orchestre particulier autour du clavecin & de celui qui bat la mesure. Ce *petit-chœur* est destiné pour les accompagnemens qui demandent le plus de délicatesse & de précision.

Le grand *chœur* est composé de huit basses, qui sont en haut des deux côtés de l'orchestre. La contre-basse est du grand *chœur*, ainsi que les violons, les hautbois, les flûtes, & les bassons. C'est l'orchestre entier qui le forme. (Voyez *Orchestre.*) (*Cahusac.*)

Il y a des musiques à deux ou plusieurs *chœurs* qui se répondent & chantent quelquefois tous ensemble. On en peut voir un exemple dans l'opéra de Jephté. Mais cette pluralité de *chœurs* simultanés qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France: on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la composition n'en est pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de musiciens pour l'exécuter.

(*J. J. Rousseau.*)

Il y a de beaux *chœurs* dans *Tancrede;* celui de *Phaéton*, *Allez répandre la lumière*, &c. a une très-grande réputation, quoiqu'il soit inférieur au *chœur*: *O l'heureux temps*, &c. du prologue du même opéra. Mais le plus beau qu'on connoisse maintenant à ce théâtre, est le *chœur*: *brillant soleil*, &c. de la seconde entrée des *Indes galantes*. M. Rameau a poussé cette partie aussi loin qu'il semble qu'elle puisse l'être, presque tous ses *chœurs* sont beaux; & il y en a beaucoup qui sont sublimes. (*Cahusac.*)

* Il se peut que dans le temps où Rousseau écrivoit, les François l'emportassent dans cette partie sur toutes les nations de l'europe; cependant on connoissoit déjà quelques beaux *chœurs* faits par des étrangers, tels que celui qui commence *l'Orfeo* italien de M. *Gluck*; plusieurs de *Traetta*, &c. Il est probable que ce qui donnoit alors la prééminence aux François, en ce genre, est le grand usage qu'ils en faisoient au théâtre, tandis que les autres nations les y employoient fort peu. Au reste les allemands, les italiens passent aujourd'hui pour faire des *chœurs* pour le moins aussi bien que nous. Ils sont même plus simplement, plus clairement écrits que ceux de Rameau, qui avoient alors tant de réputation.

Rousseau circonscrit bien rigoureusement le mérite que peut avoir un *chœur*, en le bornant à *un bruit agréable & harmonieux qui charme & remplisse l'oreille.* Plusieurs *chœurs* italiens de *Sacchini*, notamment celui *Tacite ombre*, qui a été entendu en France dans l'opéra de *l'Olympiade*, celui d'Orphée, déjà cité, le *chœur* d'Armide: *poursuivons jusqu'au trépas*, & mille autres pleins d'expression & de grands effets, font autre chose qu'un bruit agréable & harmonieux, sont autre chose que *le chef-d'œuvre d'un commençant.*

La distinction de *grand-chœur* & de *petit-chœur* n'existe plus en France. (*M. Framery*).

CHŒUR *d'opéra.* Que vingt personnes parlent ensemble, leurs articulations se mêlent, les sons de leurs voix se confondent, & l'on n'entend qu'un bruit confus. Mais dans un chant dont toutes les articulations & les intonations sont prescrites & mesurées, vingt voix d'accord n'en feront qu'une, & de leur concert peuvent résulter de grands effets, soit du côté de l'harmonie, soit du côté de l'expression.

Je vais plus loin. Dans un spectacle où il est reçu que la parole sera chantée, le *chœur* a sa vraisemblance comme le récitatif, & cette vraisemblance est la même que celle du duo, du trio, du quatuor, &c. Mais ce que j'ai dit du duo françois, je le dis de même du *chœur*: en s'éloignant de la nature, il a perdu de ses avantages. (Voyez *Duo.*)

Il arrive souvent dans la réalité qu'un peuple entier pousse le même cri, qu'un foule de monde dit à la fois la même chose, & comme on accorde toujours quelque liberté à l'imitation, le *chœur*, en imitant ce cri, ce langage unanime d'une multitude assemblée, peut se donner quelque licence: l'art & le goût consistent à pressentir jusqu'où l'extension peut aller. Or c'en est trop que de faire tenir ensemble à tout un peuple un long discours suivi & dans les mêmes termes, à moins que ce ne soit un discours appris comme une hymne; & tel peut être supposé, par exemple, le *chœur*: *brillant Soleil* dans l'acte des Incas, le *chœur* de Thétis & Pélée, *O destin quelle puissance!* le *chœur* de Jephté, *Le ciel, l'enfer, la terre & l'onde*, & tout ce qui se chante dans des solemnités.

Il faut donc distinguer dans l'hypothèse théâtrale le *chœur* appris, & le *chœur* inpromptu. Le premier peut paroître composé avec art, sans détruire la vraisemblance; mais dans l'autre l'on ne doit voir que l'unanimité fortuite & momentanée des sentimens dont une multitude est émue à la fois. Plus ces sentimens seront vifs & rapides,

plus l'expreffion en fera fimple, naturelle & concife ; plus il fera vraifemblable que tout un peuple ait dit la même chofe en même temps.

Cependant une des plus grandes beautés du *chœur* c'eft le deffin : ce deffin demande quelqu'étendue pour fe développer, & quelque fuite pour fe donner de la rondeur & de l'enfemble : le moyen de décrire un cercle harmonieux en imitant des cris, des mots entre-coupés ? Voilà fans doute la difficulté, mais auffi le fecret de l'art ; & ce fecret fe réduit du côté du poëte à dialoguer le *chœur*, comme j'ai déjà dit de former le duo. Que les différentes parties fe féparent & fe rejoignent ; que tantôt elles fe contrarient & que tantôt elles s'accordent ; que deux, trois voix, une voix feule de temps en temps fe faffe entendre, qu'une partie lui réponde, qu'une autre partie la foutienne, & qu'enfin toutes fe ramenent à un fentiment unanime, ou fe choquent dans un combat de deux fentimens oppofés ; voila le *chœur* qui devient une fcène étendue & développée, & qui, dans fon imitation, a toute la vérité de la nature, avec cette feule différence, que d'un tumulte populaire on aura fait un chant & un concert harmonieux.

En critiquant les *chœurs* de l'opéra françois, on a cité ce morceau de poëfie rythmique que nous a confervé Lampride, où eft exprimé le cri de fureur & de joie du peuple Romain à la mort de l'empereur Comode ; & on a dit : *Que les gens de goût décident* entre ce *chœur* & les *chœurs* d'opéra ; mais on n'a mis en comparaifon que deux mauvais *chœurs* de Quinault ; & ces deux exemples ne prouvent pas que nos *chœurs* foient toujours mauvais. Celui de Lampride, au ftyle près, dont la baffeffe eft dégoûtante, feroit pathétique fans doute ; mais rien n'empêche que dans nos opéras on n'en compofe fur ce modèle. Et pourquoi ne pas rappeller ceux de Caftor, celui d'Alcefte, *Alcefte eft morte !* Celui de Jephté, celui de Coronis, celui des Incas, & nombre d'autres qui ont leur beauté, & qui produifent leur effet ? On auroit encore eu de l'avantage à leur oppofer celui de Lampride, mais on n'auroit pas eu le plaifir de dire que l'un étoit fublime, & que les autres étoient plats. La vérité fimple eft que l'action, le dialogue, le pathétique feront toujours très-favorables à la forme du *chœur*, & que le genre de notre opéra y donne lieu, toutes les fois que la fituation eft paffionnée & qu'elle intéreffe une multitude : c'eft au poëte à faifir le moment, c'eft au muficien à le feconder. (Voyez *Air*, *Chant*, *Duo lyrique*, *Récitatif*.)

(*M. Marmontel.*)

CHŒUR. Le *chœur* chez les anciens eft un des grands exemples de la viciffitude des chofes humaines ; il commença par être tout dans les fpectacles groffiers qui donnèrent la première idée de la tragédie, & il finit par n'être qu'un acceffoire de la tragédie elle-même.

Dans les fêtes de Bacchus, une troupe de chanteurs, fouvent promenés fur un char, quelquefois marchant en défordre, chantoient des hymnes & fur-tout des dithyrambes en l'honneur du dieu. Pour délaffer ce *chœur* que devoient fatiguer extrêmement des chants à pleine voix, & en plein air, Thefpis imagina d'y ajouter un perfonnage qui racontoit quelques traits de la fable, ou quelques aventures héroïques, pendant que les chanteurs reprenoient haleine. Efchyle y joignit un fecond acteur, qui dialoguoit avec le premier. Il plaça fur un théâtre cette troupe jufqu'alors ambulante ; & le peuple frappé de ce nouvel intérêt, charmé par la nobleffe des penfées & par la beauté des vers, vit fans regret diminuer les chants du *chœur* au profit des fcènes dialoguées.

A mefure que naiffoit la tragédie, à mefure que fe multiplioient & fe perfectionnoient ces récits, nommés d'abord *épifodes*, & devenus enfin partie principale, le *chœur* perdoit de fon crédit ; il n'eut qu'un moyen de fe fauver peut-être d'une ruine entière, ce fut de laiffer-là les louanges de Bacchus ; de prendre intérêt à ce qui fe paffoit fur le théâtre entre les interlocuteurs ; de fe mêler quelquefois au dialogue, mais fur-tout de faifir les repos de l'action, pour témoigner fes craintes ou fes efpérances, pour augmenter dans l'ame des fpectateurs l'un ou l'autre de ces fentimens, & pour remplir le théâtre d'un grand fpectacle, d'évolutions religieufes & de chants mélodieux, adaptés à la plus belle poéfie.

Lorfque les italiens entreprirent, au quinzième fiècle, de faire renaître la tragédie, ils y joignirent des *chœurs*, à l'imitation des anciens ; & dans les premiers effais du mélodrame, les *chœurs* formèrent une partie importante du fpectacle. La Daphné, l'Euridice de *Caccini*, l'Ariane de *Monteverde*, étoient mêlées de monologues, de dialogues & de *chœurs*. L'harmonie n'étoit guères plus favante dans ceux-ci, que ne l'étoit la mélodie dans ces petits morceaux de chant qui tenoient lieu d'airs, & qui coupoient de temps en temps le récitatif encore dans fon enfance.

Tandis que le fyftême fabuleux fut, en Italie, la bafe du mélodrame, que les fréquens changemens de fcène, les coups de théâtre furprenans, le brillant des décorations, & la multitude des comparfes en firent les principaux ornemens, les *chœurs* continuèrent d'y jouer un grand rôle (Voyez *mélodrame*). Mais lorqu'Apoftolo Zeno & enfuite Metaftafe fubftituèrent l'hiftoire à la mythologie, & la peinture des paffions à celle des objets phyfiques ou de la nature idéale, les *chœurs* trouvèrent moins de place & ne furent plus employés que dans quelques occafions folemnelles, comme un facrifice, une fête, un triomphe, &c.

La perfection où fut alors portée la mélodie ; & celle qu'atteignit l'art du chant, fixèrent toute l'attention sur les airs, les duos, les trios & les quatuors, où se déployoient tout le charme des voix, tout le talent des virtuoses, & toute l'imagination créatrice des compositeurs. Les *chœurs*, qui ne pouvoient être exécutés que par des chanteurs médiocres, & qui n'arrivoient jamais à cet ensemble & à ces nuances auxquels on commençoit à s'habituer, ne furent plus regardés que comme un hors-d'œuvre assez inutile. Les compositeurs n'y mirent plus nulle importance : & même la plus grande partie des opéras de Metastase n'a d'autres *chœurs* que quatre ou cinq petits vers par où finit l'ouvrage, qui ne veulent rien dire, & que personne n'écoute.

Tandis que les *chœurs* disparoissoient ainsi de la musique théâtrale, ils avoient acquis dans celle d'église le plus haut degré de perfection. Le contre-point, long-temps hérissé d'une science austère & scholastique, avoit pris entre les mains de Pergolesi, de Vinci, de Jomelli, & ensuite de Durante & des grands maîtres de son école, l'expression & les graces décentes, la richesse d'une harmonie savante & pure, dégagées des froides entraves du pédantisme. Dans les églises & dans les chapelles de presque toutes les villes d'italie, on entendoit des messes, des offices & des motets à grands *chœurs*, à deux, & quelquefois, comme nous le verrons plus bas, à trois & à quatre *chœurs*, où toutes les recherches & toutes les difficultés de l'art disparoissoient sous le charme d'une composition facile & d'une exécution parfaite.

Quand nous empruntâmes aux Italiens le systême fabuleux de leur mélodrame, les *chœurs* faisoient aussi chez nous une partie importante de ce spectacle. L'harmonie simple & peu recherchée de ceux de Lully, est du même genre à-peu près que celle des *chœurs* dramatiques des compositeurs italiens de son temps ; quelques uns avoient le mérite de l'imitation, soit physique, soit idéale des objets, comme celui du sommeil, dans Atys :

> Dormons, dormons tous ;
> Ah ! que le sommeil est doux !

Et celui des peuples du Nord, dans Isis ;

> L'hiver qui nous tourmente,
> S'obstine à nous geler, &c.

dont les vers, soit dit en passant, sont bien peu dignes de Quinault : mais ses divertissemens & ses *chœurs* étoient presque tous écrits de ce mauvais style.

Rameau, qui commença tard à composer des opéras, & dont le génie étoit plus propre aux combinaisons de l'harmonie qu'à la création du chant, donna aux *chœurs* une attention particulière. Il y employa quelquefois des accords hardis & d'un bel effet ; & comme l'on confondoit alors en France les accords avec la science-pratique de l'harmonie, ou le contre-point, on trouva ses *chœurs* très-savans ; il en est peu qui fussent regardés comme tels, si on les entendoit aujourd'hui, mais il en est plusieurs dont le dessin étoit grand & noble, le caractère élevé, l'expression juste & dramatique. Ce dernier mérite se trouve principalement dans le beau *chœur* de Castor & Pollux :

> Que tout gémisse,
> Que tout s'unisse, &c.

le seul morceau peut-être de tous les opéras de Rameau qui pût exciter encore une véritable émotion.

Entre ceux de nos maîtres qui occupèrent le théâtre lyrique, depuis Rameau jusqu'à Gluck, & qui maintinrent, *en France*, la réputation des *chœurs* françois, il faut distinguer M. Philidor, qui fit dans son Ernelinde des *chœurs* modelés sur ceux des grands maîtres de chapelle italiens. Le *chœur*, *jurons sur nos glaives sanglans*, est sans contredit le plus beau qu'on eût jusqu'alors entendu à l'opéra, & malgré le nombre & la perfection de ceux qu'on y a entendus depuis, peut-être est-il vrai de dire qu'il n'a point encore été surpassé.

Il restoit cependant un grand pas à faire, c'étoit de donner aux *chœurs* de l'agitation, de la passion, du mouvement; c'étoit sur-tout d'animer ceux qui les chantoient, & qui, toujours rangés sur deux lignes, formoient, le long des coulisses, quelle que fût l'action à laquelle ils étoient censés prendre part, un double espallier immobile. C'étoit à M. Gluck qu'étoit réservée cette heureuse révolution. Il eut besoin non-seulement du génie nécessaire pour concevoir des *chœurs* plus dramatiques & plus actifs qu'ils ne l'étoient auparavant, mais de tous les moyens que lui avoit donnés la nature pour les faire exécuter.

Il faut l'avoir vu, à ses répétitions, courir d'un bout du théâtre à l'autre, pousser, tirer, entraîner par le bras, prier, gronder, cajoler tour-à-tour les choristes, hommes & femmes, surpris de se voir mener ainsi, & passant de la surprise à la docilité, de la docilité à une expression, à des effets qui les échauffoient eux-mêmes, & leur communiquoient une partie de l'ame du compositeur ; il faut l'avoir vu dans ce violent exercice, pour sentir toutes les obligations que lui a notre théâtre, & quelle réunion de forces physiques & morales lui étoit nécessaire pour y répandre, comme il a fait, le mouvement & la vie.

On se rappelle la sensation qu'éprouvèrent tous les spectateurs, lorsqu'au premier acte d'Iphigénie, ils virent une foule de soldats grecs entourer, poursuivre Calchas, le presser tumultueusement de leur

déclarer la volonté des dieux; & lorſqu'après avoir entendu ce qu'annonce prophétiquement ce grand prêtre, l'armée ſembla ſe réunir dans un enſemble harmonieux, les bras levés au ciel, pour implorer le ſecours de Diane. C'étoit le premier fruit des peines que l'auteur s'étoit données: il eut lieu d'en être content. L'expreſſion de ces deux *chœurs* eſt fort juſte; agitée & tumultueuſe dans l'un, noble & ſoutenue dans l'autre: chacun d'eux a le caractère qui lui convient; mais tous d'eux ont peu d'étendue: l'harmonie en eſt preſque toute ſyllabique & ſimultanée: le motif y eſt peu développé, dans le ſecond ſur-tout, où il pouvoit, où peut-être même il devoit l'être davantage. Ils firent pourtant le plus grand effet, parce qu'ils étoient exécutés par des acteurs, au lieu de l'être par des ſtatues.

Quand M. Gluck vint à Paris avec ſon Iphigénie, je me rappelle fort bien qu'on étoit ſur-tout curieux de ſavoir comment un allemand, qui avoit appris la muſique en Italie, ſe ſeroit tiré des airs de danſe & des *chœurs*. On fut auſſi ſurpris que ſatisfait; car on croyoit toujours, avec autant de modeſtie que de juſtice, que la France avoit ſeule ce double ſecret. On fut plus ſurpris encore des *chœurs* d'Orphée & d'Alceſte, opéras compoſés depuis longtems ſur des paroles italiennes. Il fallut bien revenir de ſes préjugés contre l'Allemagne: le *chœur* d'Armide, *pourſuivons juſqu'au trépas* acheva de les vaincre; mais ceux qu'on avoit contre l'Italie n'en étoient que plus forts. Comptant pour rien tout le reſte de l'Europe, on ſe crut alors, à l'égard des *chœurs*, deux nations contre une.

Le premier opéra de M. Piccinni n'étoit pas capable de convertir les incrédules. Les *chœurs* de Roland n'offroient pas un champ vaſte au génie de ce célèbre compoſiteur; & comme un de ſes principaux mérites eſt la convenance & la vérité, il ne ſe piqua point de faire ce que le ſujet ne vouloit pas qu'il fît. Malgré la fraîcheur, les graces, & la nouveauté du *chœur* des amans, au ſecond acte, & de celui des bergers, au troiſième, le public ne revint donc pas encore de ſes préventions. Atys *fut plus heureux*, malgré le peu de juſtice qu'on rendit dans ſa nouveauté à ce bel ouvrage. Le *chœur* du ſommeil enchanta tous les vrais connoiſſeurs, toucha tous les cœurs ſenſibles, & guérit de leurs préjugés tous les ignorans de bonne foi: les autres étoient incurables, car ils ne ſe rendirent pas même après *Iphigénie en Tauride*. Dans cet opéra cependant, les *chœurs* mis en action réuniſſent tous les mérites & devoient enlever tous les ſuffrages. Ceux des prêtreſſes, au premier & au troiſième acte, celui des Scythes, pendant la tempête, & leur invocation, à la fin du ſecond acte, ſont des chef-d'œuvres d'harmonie, de contre-point & d'expreſſion. Mais l'eſprit de parti ne ſent pas mieux qu'il ne raiſonne, & des connoiſſeurs prétendus continuèrent de prouver l'injuſtice de leurs prétentions, en fermant l'oreille à tant de beautés. A peine ont-ils voulu l'ouvrir aux *chœurs* ſublimes de Didon, & ſur-tout à celui des prêtres, qui eſt dans le genre lugubre ce qu'eſt celui d'Atys dans le genre gracieux.

Lorſque Sacchini paſſa en France, il avoit, depuis pluſieurs années, compoſé à Londres des *chœurs* de la plus grande beauté. Ceux du Cid, de Perſée, de Montezume & d'Eriphile, étoient connus des amateurs; quelques-uns même avoient été entendus & admirés dans une traduction de l'Olympiade donnée au théâtre italien; mais nos docteurs en muſique ne ſavoient rien de tout cela; & lorſque, malgré toutes les cabales, toutes les préventions, toutes les perſécutions, ſon *Renaud* eut obtenu le ſuccès qu'il méritoit, l'auteur put s'amuſer à ſon aiſe de la ſurpriſe naïve de ceux qui ne pouvoient concevoir qu'un Italien eût fait un auſſi beau *chœur* que celui des amans d'Armide au premier acte, & qui eurent la bonne foi de le lui dire.

Enfin, après Dardanus, Œdipe & Evelina, il n'y eut plus moyen de douter, & M. Piccinni ayant auſſi vaincu à force de talens & de courage l'eſprit de parti qui avoit nui d'abord au ſuccès de ſes ouvrages, on a reconnu que l'école italienne avoit également excellé dans toutes les parties de la muſique, & que ſi, pour faire de beaux airs, pour traiter le récitatif d'une manière auſſi ſavante que naturelle, il falloit tâcher d'imiter les grands maîtres de cette école, c'étoit auſſi en les imitant qu'on pouvoit apprendre à éclaircir, à épurer l'harmonie des *chœurs*, à en bien diſpoſer les parties chantantes, à les embellir, ſans les étouffer jamais, par le deſſin des parties inſtrumentales; en un mot, à former de ces grandes maſſes d'harmonie & de chant où, pour me ſervir des expreſſions de M. Piccinni lui même (1), « on ne voit rien d'oiſif, où toutes » les parties tendent au même but, où l'on ne diſ» tingue pas une meſure inutile, où enfin chaque » partie forme ſéparément un chant ſi bien ſuivi, » ſi bien modulé, que même iſolée elle devient un » morceau capital ».

Cet art, de donner un chant agréable & ſuivi à chacune des parties, eſt une des principales beautés de l'harmonie italienne. Cela tient à la méthode excellente des maîtres qui inſtruiſent leurs élèves, non pas à entaſſer notes ſur notes & accords ſur accords, mais à faire chanter d'abord une partie ſur une autre partie, puis deux, puis trois, quatre, ſix, huit parties les unes ſur les autres, & quelquefois davantage.

Ils parviennent ainſi non ſeulement à deſſiner clairement les *chœurs* les plus multiples & les plus compliqués, mais à compoſer des morceaux à deux, à trois & à quatre *chœurs* différens, qui, tantôt ſéparés, & tantôt réunis, conſervent la même clarté que de ſimples *chœurs* à quatre parties. L'effet de

(1) Notice ſur Sacchini, imprimée dans le Journal de Paris en 1787.

ces morceaux a quelque chose d'admirable. On sent combien il est difficile d'y éviter la confusion, & quelle force de tête il faut pour mener ainsi de front plusieurs grouppes d'harmonie, distribués de façon qu'ils se distinguent sans être disparates, & se joignent sans se confondre.

Zarlin nous apprend, dans ses *Institutions harmoniques*, que l'usage en fut introduit par son maître Adrien Willaert. « Ces *chœurs*, dit-il, sont partagés en deux ou plusieurs *chœurs*, dont chacun est » composé de quatre voix, ou même d'un plus » grand nombre. Ils chantent alternativement, & » quelquefois ensemble, sur-tout à la fin, ce qui est » d'un excellent effet. Comme on les place à quelque distance l'un de l'autre, le compositeur doit » avoir soin, pour éviter entr'eux toute discordance, de faire que les parties de chacun de ces » *chœurs* soient aussi bien ordonnées entr'elles que » si ce *chœur* étoit seul, & que toutes cependant » s'accordent avec celles des autres *chœurs*, lorsqu'ils se font entendre en même tems; de manière qu'ils produisent tous ensemble une belle » harmonie, & que si l'on veut n'en chanter qu'un » seul, il n'ait rien qui puisse blesser l'oreille ».

Cet Adrien Willaert, & quelques autres maîtres de son temps, suivoient, pour ces grandes compositions à deux *chœurs*, deux méthodes diverses. L'une consistoit à séparer les versets d'un pseaume, & à les détacher l'un de l'autre, ensorte qu'à la fin de chaque verset les parties d'un *chœur* s'arrêtoient sur un point final; & celles de l'autre *chœur* ne commençoient le verset suivant qu'après un silence. Dans les pseaumes composés suivant l'autre méthode, sur la cadence d'un verset chanté par l'un des *chœurs*, l'autre commençoit le verset d'après, & au dernier de tous, c'est-à-dire, au *sicut erat*, les deux *chœurs* s'unissoient ensemble, pour former un contre-point à huit voix toutes différentes.

Une autre manière de composer à huit voix étoit de disposer tous les versets des pseaumes en deux *chœurs*, dont l'un, outre les fugues & les traits d'imitation, qu'il plaisoit quelquefois au compositeur d'y introduire, proposoit de temps en temps un sujet, & provoquoit, pour ainsi dire, l'autre *chœur*, qui lui répondoit alternativement. Dans cette espèce de combat, les deux *chœurs* se partageoient l'attaque & la défense; & lorsque l'un avoit répondu, c'étoit à l'autre de provoquer à son tour. Cette dernière méthode étoit la plus agréable, mais aussi la plus difficile.

En général l'emploi simultané de plusieurs *chœurs* exige des précautions infinies, que les maîtres, & entr'autres le Père Martini, ont spécialement recommandées.

» Chacun de ces *chœurs*, dit-il, doit avoir pour base & pour fondement sa propre basse, ou dans quelques occasions seulement le *tenore* qui lui en tient lieu. Cette règle est sans exception ni dispense. Il n'y a rien de si désagréable à l'oreille qu'une musique qui n'a pas un fondement stable; & le soin particulier de cette partie essentielle de l'art est ce qui distingue, sur-tout dans l'école romaine, les maîtres du seizième & du dix-septième siècles.

» Depuis, & principalement de nos jours, on s'est trop affranchi de cette loi. Quelques compositeurs ont prétendu que dans des morceaux à deux & à plusieurs *chœurs*, il suffisoit d'une basse sur laquelle fussent appuyées toutes les autres parties. Cette méthode leur a parue plus facile que la première; mais enfin celle-ci n'est pas d'une difficulté insurmontable, & l'on en peut voir l'emploi fréquent & les heureux effets dans les compositions de Palestrina, de Benevoli, & des autres maîtres du même siècle, qui dans des pseaumes à deux, à trois & à quatre *chœurs*, trouvoient toujours l'art de donner à chacun de ces *chœurs* une basse chantante qui lui servoit de fondement.

» On doit bien se garder d'imiter certains compositeurs, qui mettent au titre de quelques morceaux de musique, *à* 4, *à* 5, *à* 6, *à* 7, *à* 8, ou *à* 10 *voix*, mais qui n'écrivent réellement qu'à quatre parties, puisque, en examinant leurs compositions, on reconnoît que tous les dessus chantent à l'unisson, ainsi que les hautes-contre, les tailles & les basses. Ce n'est point alors composer à plusieurs *chœurs*, mais joindre aux quatre principales parties d'un *chœur* des parties auxiliaires ou de renfort, des *ripieni* qui dans certains passages renforcent l'harmonie & produisent de plus grands effets ».

Si l'on veut traiter parfaitement ce genre de musique, qui peut, même au théâtre, être quelquefois d'une grande ressource, il ne faut donc pas se borner à étudier les partitions des grands maîtres modernes, quelque savantes, & quelque agréables qu'elles puissent être: il faut aussi méditer & approfondir la méthode de ces anciens maîtres de l'art. Quelques parties de leur style & quelques-uns de leurs tours ont vieilli; mais ils avoient porté jusqu'à la perfection la connoissance d'une harmonie mélodieuse, l'art des oppositions & des contrastes, & sur-tout celui de distinguer & de varier la marche des parties entr'elles, sans nuire à cette unité de dessin, source de l'unité d'effet, & sans laquelle un morceau de musique ne produit qu'une sensation confuse & qu'un vain bruit.

M. de la Cepède, dans sa *Poëtique de la Musique*, ouvrage écrit avec beaucoup de chaleur & de sensibilité, fait sur les *chœurs* dramatiques quelques observations que je ne crois pas inutiles de consigner ici. » Les *chœurs*, dit-il, sont presque toujours formés par plusieurs parties; je dis presque toujours, car leur véritable caractère consiste uniquement en ce que chacune des parties qui les composent sont destinées pour plusieurs voix. Un

Un morceau de musique peut renfermer plusieurs parties, former un quatuor, un quinque, &c. & cependant ne pas constituer un *chœur* : au lieu qu'il peut ne présenter qu'une seule partie, n'offrir qu'un grand unisson, & cependant être un *chœur*, s'il est chanté par plusieurs personnages ».

L'auteur eût pu citer ici le *chœur* des démons dans Orphée, *Quel est l'audacieux*, &c. qui est presque tout entier à l'unisson, & qui n'en est pas pour cela d'un effet moins grand & moins terrible. Quelques beautés que notre oreille se soit habituée à trouver dans l'harmonie, elle a toujours un rival dangereux dans l'unisson, quand on sait l'employer à propos.

« Il semble, au premier coup-d'œil, que ce n'est point au musicien à déterminer la place des *chœurs*. Pour réunir plusieurs voix, il faut pouvoir disposer de plusieurs personnages, & le poëte seul peut les introduire sur la scène. Cela est vrai; mais le musicien ne pourra-t-il pas souvent faire chanter par tous les interlocuteurs des paroles remarquables que le poëte aura destinées à un seul personnage? Quel mouvement ne répandra-t-il point sur la scène? Au lieu de montrer un seul personnage ému par la passion qu'il voudra représenter, ce sera tout un peuple qu'il fera voir comme transporté par cette passion..... Voyez le grand effet qu'a produit dans *Armide* M. le chevalier Gluck, en faisant proférer par tout le peuple de Damas ces paroles d'étonnement & de consternation: *Un seul guerrier! que dites-vous?* que Quinault avoit mises dans la bouche d'un seul de ses personnages! »

La manière dont M. Gluck a exprimé ce vers & l'exclamation *Ciel!* qui le suit, est fort ingénieuse; mais dans Quinault ce n'est pas un seul personnage qui le prononce; ce sont Armide & Hidraot ensemble; ce qui ne laisse pas d'être différent, & d'avoir pu mettre le compositeur sur la voie de cette heureuse idée. Au reste, si elle est heureuse, la manière dont elle est rendue ne l'est peut-être pas autant. Une partie du *chœur* dit: *Un seul guerrier* en notes lentes & graves qui peignent mieux l'abattement que la surprise. L'autre partie répète les mêmes paroles, un ton plus haut, mais en notes de la même valeur. La première reprend les mots *que dites-vous?* non-seulement sur le même ton que *un seul guerrier*, ce qui est déjà une faute, puisque l'étonnement & l'interrogation ne doivent pas s'exprimer de même; mais aussi avec la même valeur de notes, ce qui joint trois fautes de prosodie à celle d'expression & de déclamation: Au lieu de *quē dĭ-tĕs-vous?* il n'est personne qui ne sente que la prosodie exigeroit *quĕ dītēs-vous?* Enfin la seconde partie, fidele à l'imitation musicale, mais aussi peu soigneuse du sens & de la quantité, redit servilement ces trois mots, comme elle a redit les trois autres. Le mot *Ciel!* crié en même tems par tout le peuple est le seul dont l'expression soit vraiment juste; & M. de la Cepéde n'en a point parlé.

« Mais comment le musicien doit-il composer ses *chœurs?* Qu'il examine la nature des sentimens qui agitent ceux qui doivent les chanter. Si ces sentimens les remuent tous avec une égale force; si les mouvemens qu'ils leur impriment se déployent en même tems, le musicien n'a en quelque sorte qu'un grand air à composer. Mais comme tout un peuple ne peut pas conserver les impressions très-vives aussi long-tems qu'un seul personnage, cet air sera plus court que ceux qui ne sont destinés qu'à une seule voix, au moins lorsqu'il s'agira de passions ardentes; & comme la multitude voit le feu de ses affections s'amortir ou renaître avec plus de promptitude; comme les passions sont toujours animées par le grand nombre de ceux qui les éprouvent; comme l'exemple séduit, l'imitation entraîne, l'émulation emporte, ce nouvel air chanté par tout un peuple devra offrir moins de repos, être moins coupé par des morceaux de symphonie, être une image plus vive des élans & des transports; & comme enfin les mouvemens d'une multitude agitée ne peuvent guère s'accorder avec la délicatesse des petits traits, l'embarras des passages compliqués & des notes trop multipliées, ces airs, ou pour mieux dire, ces *chœurs* devront être composés de chants simples, grands & faciles ».

» Si au contraire les affections qui dominent sur les personnages sont de nature à être mêlées de trouble; si elles ne doivent pas naître à la fois dans tant de cœurs qu'un feu rapide ne peut échauffer tous également, c'est une espèce d'air à plusieurs motifs qu'il faut que le musicien compose: c'est une sorte de duo, de trio, de quatuor qu'il devra produire, suivant qu'il divisera en deux, en trois, en quatre grouppes cette multitude immense dont il doit représenter les sentimens ».

» Les premiers des *chœurs* dont nous venons de parler conviendront à tous les sentimens brusques, féroces, militaires, impétueux, pourvu que le trouble n'y règne pas. Lorsqu'un peuple né pour la liberté voudra secouer le joug d'un tyran, que son courage sera formé, que sa résolution sera unanime, qu'il s'avancera la hache libératrice à la main avec le sang-froid de la valeur, assurée de vaincre, & de la générosité qui combat pour son pays, que le musicien ait recours à ces premiers *chœurs*: tous les personnages n'ont que les mêmes choses à dire, & ils doivent les dire dans le même tems. Mais si le désordre s'empare de ce peuple; si la fureur, la terreur, ou quelqu'autre passion terrible qui ne peut régir qu'inégalement différens caractères, asservissent ses esprits, que le compositeur ait recours aux *chœurs* de la seconde espèce: les personnages n'ont plus en quelque sorte les mêmes affections à exprimer; ils ne les proférent plus dans les mêmes momens; c'est une succession souvent irrégulière

de sentimens tumultueux qu'ils offrent : ce n'est plus un seul personnage qu'ils représentent ; mais ce sont plusieurs interlocuteurs qui agissent. Que le musicien emploie des espèces de trio, de quatuor, &c. ; mais qu'il n'oublie pas qu'il n'a jamais remué de si grandes masses, & que tout doit être ici plus grand, plus simple, plus espacé, plus sensible ».

» Si les sentimens qui dominent sur les personnages sont plus doux & plus paisibles, le musicien pourra suivre aussi, en composant ses *chœurs*, presque la même marche qu'en travaillant à des airs, à des trio, à des quatuor tranquilles. Il pourra y faire régner la même paix : les chants seront également distincts & séparés, les morceaux d'orchestre aussi nombreux ; peut-être même pourront-ils l'être davantage : un peuple qui n'éprouve que de légères affections est remué avec une sorte de lenteur, &c. »

Cette idée d'assimiler un *chœur* à un air, saisit d'abord par sa simplicité & par le point de comparaison fixe qu'elle présente à l'esprit ; on pourroit citer en effet un grand nombre de *chœurs* qui ont un motif, un chant suivi, & un enchaînement de modulations assez semblables à ceux des airs, des duo, des trio, c'est-à-dire, des airs à une, à deux, ou à trois voix. Il est pourtant difficile d'en faire une règle générale ; trop d'autres exemples s'y opposent, & l'essence même du *chœur* ne s'y oppose pas moins. L'harmonie affectant l'oreille plus fortement que la simple mélodie, la sensation qu'elle produit doit être moins prolongée à mesure que les parties se multiplient davantage. Dans les duo, les trio, les quatuor, les parties dialoguent plus souvent qu'elles ne chantent ensemble. Ces morceaux traités d'un bout à l'autre en harmonie simultanée, pour peu qu'ils fussent prolongés, fatigueroient immanquablement l'oreille ; & cependant chaque partie est seule ; au lieu que l'essence du *chœur*, son véritable caractère, comme l'a justement établi M. de la Cepède, est que chacune de ses parties soit destinée pour plusieurs voix. Il ne peut donc, généralement parlant, avoir la même étendue.

Et qu'on ne dise pas que si cette étendue est interdite aux *chœurs* à cause de la fatigue que donneroit à l'oreille la continuité de l'harmonie, on devroit par la même raison éviter que tout morceau de musique fût prolongé, puisque, toujours accompagnée de l'orchestre, la mélodie est soutenue par une harmonie continue & complette. L'acoustique a ses illusions comme l'optique. Une voix qui chante sur le théâtre se détache entièrement de l'orchestre, quelque nombreux qu'il soit, à moins qu'il ne la couvre tout-à-fait : qu'une seconde se joigne à la première, qu'elle fasse la même partie qu'eussent fait sans elle les seconds violons de l'orchestre : on n'eût entendu que confusément les violons, on la distingue clairement ; & les deux voix réunies planent sur toute cette harmonie instrumentale. Joignez-y deux autres parties qui ne feront, si vous voulez, que chanter ce que jouent les violes & les basses ; celles-ci disparoîtront en quelque sorte, ainsi que les violons ; & votre sensation principale sera composée de l'effet des quatre voix ; votre attention y sera concentrée ; les instrumens la partageront sans la distraire ; & si vous multipliez, comme il le faut dans les *chœurs*, chacune de ces parties vocales, vous ne pourrez long-tems soutenir cette attention sans lassitude, ou vous avez l'oreille dure, insensible ; vous n'aimez les *chœurs* que parce qu'ils réveillent l'engourdissement de vos organes : vous ne les préférez pas comme plus harmonieux, mais seulement parce qu'ils font plus de bruit.

Il doit y avoir encore une différence remarquable entre le chant des *chœurs* & celui des airs. Dans ceux-ci la voix étant seule est maitresse de choisir à son gré les intervalles ; dans les *chœurs*, au contraire, elle est en société, & ne doit rien prendre pour elle qui puisse nuire à ses associées. Chacune des parties d'un *chœur* ayant ses cordes & ses limites particulières, doit s'y tenir pour ne pas empiéter sur ce qui appartient aux autres ; & procède en conséquence par des intervalles plus rapprochés, moins libres, & par des sons dont le mérite est moins de plaire par eux-mêmes que de concourir à l'heureux effet de l'ensemble.

On ne doit donc pas admettre sans restrictions ce rapport entre les airs & les *chœurs*, quelque simple qu'il paroisse d'abord, & quelque juste qu'il soit à beaucoup d'égards.

« Les *chœurs* doivent toujours être dramatiques ; & pour cela que le musicien les considère sous un nouveau point de vue : qu'il regarde un *chœur* comme un seul personnage : ce nouvel interlocuteur sera censé exprimer ses sentimens par un monologue, lorsqu'au milieu d'une fête, d'un sacrifice, d'une pompe solemnelle, il occupera seul le théâtre : ou bien il sera considéré comme un personnage introduit avec d'autres acteurs, & destiné à dialoguer avec eux. Que le musicien le traite alors comme un véritable personnage ; & que seulement il n'oublie jamais qu'il doit tout agrandir ».

Réaliser cette idée, ce seroit rappeller en grande partie le *chœur* à la forme antique qu'il eut dans la tragédie grecque. Non-seulement dans le dialogue il y parloit comme un seul acteur par la voix de son coryphée, mais dans les *chœurs* mêmes qui servoient non pas d'entr'actes, comme on le dit communément, puisqu'il n'y avoit point d'actes, mais de repos à l'action ; dans ces odes touchantes ou sublimes, accompagnées d'évolutions religieuses qui en divisoient les différentes sections en strophes & en antistrophes, le *chœur*, toujours animé du même sentiment & chantant syllabiquement les mêmes paroles, n'étoit en effet regardé que comme un seul personnage. Jamais vous n'y voyez une

partie du *chœur* solliciter, tandis que l'autre accorde ou refuse ; l'une se livrer à l'espérance, l'autre à la crainte ; l'une peindre la douleur, l'autre la joie. Or, ces oppositions sont assez fréquentes dans nos spectacles lyriques. Ils gagneroient encore à ce qu'elles le fussent davantage. Il ne faut donc pas adopter, d'une manière trop générale, cette idée d'employer le *chœur* comme un acteur unique & un simple interlocuteur. (*M. Ginguené.*)

CHŒUR. Ce mot signifioit aussi chez les anciens, suivant Strabon, un instrument formé d'une simple peau avec deux conduits ou deux chalumeaux, à-peu près comme nos cornemuses & nos musettes. C'est suivant Saint-Jérome deux petits tubes de métal dont l'un sert à donner le vent & l'autre à le laisser sortir. (*M. Framery*).

CHOREION, nom d'un air de danse des anciens, suivant Mursius. (*M. de Castilhon.*)

CHORION. Nome de la musique grecque, qui se chantoit en l'honneur de la mère des dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien. (*J. J. Rousseau.*)

CHORIQUE. Nom d'une sorte de flûte dont on accompagnoit les dithyrambes. (*M. de Castilhon.*)

CHORISTE. *s. m.* Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les chœurs.

On appelle aussi *choristes* les chantres d'église qui chantent au chœur. *Une antienne à deux choristes.*

Quelques musiciens étrangers donnent encore le nom de *choriste* à un petit instrument destiné à donner le ton pour accorder les autres. (Voyez *Ton.*) (*J. J. Rousseau.*)

CHORISTE. *s. m.* Chanteur qui chante dans les chœurs de l'opéra ou dans ceux des motets au concert spirituel, & dans les églises. (Voyez *Chanteur & Chantre ;* voyez aussi *Chœur.*) (*Cahusac.*)

CHORODIDASCALE. Maître du chœur, qui bat la mesure, qui conduit la danse & le chant. Les Latins l'appelloient *Præcentor.* C'est ainsi qu'Horace est le *Præcentor* dans le poëme séculaire qui devoit être chanté par de jeunes garçons & des jeunes filles.

Virginum primæ, pueri que claris
Patribus orti,
Lesbium servate pedem, meique
Pollicis ictum.

CHORUS. Faire *chorus*, c'est répéter en chœur, à l'unisson, ce qui vient d'être chanté à voix seule. (*J. J. Rousseau.*)

CHRESÈS ou CHRESIS. Une des parties de l'ancienne Mélopée, qui apprend au compositeur à mettre un tel arrangement dans la suite diatonique des sons, qu'il en resulte une bonne modulation & une mélodie agréable. Cette partie s'applique à différentes successions de sons appellée par les anciens, *Agoge*, *Euthia*, *Anacamptos.* (Voyez *Tirade.*) (*J. J. Rousseau.*)

CHRÈSE, CHRESIS. Il y a deux erreurs dans cet article de Rousseau.

1°. La *chrèse* n'est pas seulement l'art de conduire la modulation diatoniquement, mais dans tous les genres, par tous les intervalles conjoints ou disjoints, & par toutes sortes de mouvemens ; car elle se divisoit en trois parties ; *agogé*, *pettéia*, *plocé ;* auxquelles Manuel de Bryenne en ajoute une quatrième ; *toné.* Voyez ces articles.

2°. *Agogé*, *euthia*, ou plutôt *euthéia*, *anacamptousa*, ne sont point des parties de la *chrèse :* mais *euthéia*, *anacamptousa*, *périphérès* sont des adjectifs qui expriment les différentes espèces de mouvemens de la mélodie grecque. Rousseau a fait la même faute à l'article *Mélopée*, où il dit que la première partie de la *chrèse* est l'*euthia ;* la seconde *agogé ;* la troisième *pettéia.* Encore une fois *euthia* n'est point un substantif, mais un adjectif relatif à *agogé.* En général, la mélopée ou composition se divise en trois parties : *lepsis*, *mixis* & *chrèsès.* La *chrèse* se sous-divise en quatre parties : *agogé*, *pettéia*, *plocé* & *toné.* Enfin il y a trois sortes d'*agogé* (mouvement.) *Agogé euthia ;* le mouvement direct ou ascendant : *agogé anacamptousa ;* le mouvement récurrent ou descendant : *agogé périphérès ;* le mouvement sinueux ou mixte. (*Vide* Aristid. Quintil. pag. 29 & 249. *Vide* Rousseau lui-même, art. *tirade.*)

Ces corrections ne sont pas fort intéressantes ; mais elles valent mieux que des erreurs. (*M. l'abbé Feytou.*)

CHROMATIQUE. *adj. pris quelquefois substantivement.* Genre de musique qui procède par plusieurs semi-tons consécutifs. Ce mot vient du grec χρῶμα qui signifie *couleur*, soit parce que les Grecs marquoient ce genre par des caractères rouges ou diversement colorés ; soit, disent les auteurs, parce que le genre *chromatique* est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc & le noir ; ou, selon d'autres, parce que ce genre varie & embellit le diatonique par ses semitons, qui font, dans la musique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la peinture.

Boëce attribue à Timothée de Milet l'invention du genre *chromatique ;* mais Athénée la donne à Epigonus.

Aristoxène divise ce genre en trois espèces qu'il

appelle *molle*, *hemiolion & tonicum*, dont on trouvera les rapports, (*planc. de musique*, *fig.* 56,) le tétracorde étant supposé divisé en 60 parties égales.

Ptolomée ne divise ce même genre qu'en deux espèces, *molle* ou *anticum*, qui procède par de plus petits intervalles, & *intensum*, dont les intervalles sont plus grands. (*fig.* 57.)

Aujourd'hui le genre *chromatique* consiste à donner une telle marche à la basse-fondamentale, que les parties de l'harmonie, ou du moins quelques-unes, puissent procéder par semi-tons, tant en montant qu'en descendant; ce qui se trouve plus fréquemment dans le mode mineur, à cause des altérations auxquelles la sixième & la septième note y sont sujettes par la nature même du mode.

Les semi-tons successifs pratiqués dans le *chromatique* ne sont pas tous du même genre, mais presque alternativement mineurs & majeurs, c'est-à-dire, *chromatiques* & *diatoniques* : car l'intervalle d'un *ton* mineur contient un semi-ton mineur ou *chromatique*, & un semi-ton majeur ou diatonique; mesure que le tempéramment rend commune à tous les tons : de sorte qu'on ne peut procéder par deux semi-tons mineurs conjoints & successifs, sans entrer dans l'enharmonique; mais deux semi-tons majeurs se suivent deux fois dans l'ordre *chromatique* de la gamme.

La route élémentaire de la basse-fondamentale pour engendrer le *chromatique* ascendant est de descendre de tierce & remonter de quarte alternativement tous les accords portant la tierce majeure. Si la basse-fondamentale procède de dominante en dominante par des cadences parfaites évitées, elle engendre le *chromatique* descendant. Pour produire à la fois l'un & l'autre, on entrelace la cadence parfaite, & l'interrompue en les évitant.

Comme à chaque note on change de ton dans le *chromatique*, il faut borner & regler ses successions de peur de s'égarer. On se souviendra, pour cela, que l'espace le plus convenable pour les mouvemens *chromatiques* est entre la dominante & la tonique en montant, & entre la tonique & la dominante en descendant. Dans le mode majeur on peut encore descendre chromatiquement de la dominante sur la seconde note. Ce passage est fort commun en Italie, &, malgré sa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le genre *chromatique* est admirable pour exprimer la douleur & l'affliction : ses sons renforcés, en montant, arrachent l'ame. Il n'est pas moins énergique en descendant; on croit alors entendre de vrais gémissemens. Chargé de son harmonie, ce même genre devient propre à tout; mais son remplissage, en étouffant le chant, lui ôte une partie de son expression; & c'est alors au caractère du mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de son harmonie. Au reste, plus ce genre a d'énergie, moins il doit être prodigué. Semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bientôt, autant il charme, sobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

(*J. J. Rousseau.*)

* Nous devons relever ici quelques inexactitudes: 1°. Rousseau dit que le *chromatique*, c'est-à-dire, la marche par sémi-tons, *se trouve plus fréquemment dans le mode mineur à cause des altérations auxquelles la sixième & la septième notes y sont sujettes par la nature même du mode*. Cela n'est pas juste; puisqu'il dit lui-même que chaque note de basse doit avoir la tierce majeure dans le *chromatique* en montant. Or, cette note de basse porte l'accord parfait, ou l'accord de septième minéure: dans le premier cas, elle est toujours tonique (ou censée-tonique) d'un ton majeur, puisque sa tierce est majeure; dans le second, elle est dominante tonique d'un ton majeur ou mineur à volonté: la sixième note n'y paroît donc pas, & la septième n'y subit point d'altération, puisqu'elle s'y montre nécessairement comme sensible & par conséquent majeure. Elle ne peut être altérée qu'en passant sur une autre note de basse; mais alors elle change de caractère. Il n'est donc pas vrai de dire que cette marche a lieu plus fréquemment en majeur qu'en mineur, puisque dans un passage *chromatique*, soit en montant, soit en descendant, le mode ne sauroit être déterminé.

2°. Il n'est pas plus vrai que deux sémi-tons majeurs se suivent deux fois dans l'ordre *chromatique* de la gamme; si cela étoit, les parties procéderoient ainsi :

ut ut ♮, re re ♯, mi fa, &c.

Au lieu qu'elles marchent ainsi dans le *chromatique* en montant :

ut ut ♯, re re ♯, mi mi ♯, &c.

Voyez la preuve :

	ut ut ♯,	re re ♯,	mi mi ♯,			
	sol la	la si	si ut ♯,			
	mi mi	fa fa ♯,	sol sol ♯,			
B. F.	ut la	re si	mi ut ♯,	&c.		

On voit que par la marche même indiquée par Rousseau, il ne peut se trouver de *fa* au dernier accord, sur lequel le *mi* du penultième puisse monter par sémi-ton majeur.

3°. Rousseau dit que la route élémentaire pour engendrer le *chromatique* ascendant est de descendre de tierce, &c. il devoit dire de tierce mineure; car si on descendoit de tierce majeure, il n'y auroit plus de *chromatique*, au moins ascendant.

4°. Il ajoute qu'on change de ton à chaque note, dans le *chromatique*; c'est une erreur que partagent presque tous les musiciens. Nous l'avons combattue ailleurs. Assurément dans le *chromatique* en descendant, où il ne paroît pas une seule tonique, si ce n'est celle sur laquelle on se repose, on ne peut dire qu'on change de ton à chaque note. Ce n'est qu'une suite de cadences évitées, qui doit aller aboutir sur une tonique, & qui parcourt non pas des toniques, mais des dominantes. Dans le *chromatique* ascendant, quand même chaque note porteroit l'accord parfait, elle ne pourroit pas encore être regardée comme tonique, car il feroit impossible de s'y arrêter, & d'y former une modulation. D'ailleurs aucune d'elles n'étant précédée de sa dominante tonique, ne peut être regardée comme une tonique véritable; il n'y a donc dans ce passage aucun changement de ton.

Et en effet, pourroit-on concevoir que l'oreille admît une succession de modulations aussi rapide? Il faut bien plus de précautions pour passer d'une gamme à une autre, & l'attention, que ces passages éveillent toujours, en seroit bientôt fatiguée, s'ils étoient trop fréquens.

Il faut donc considérer dans les passages *chromatiques* chaque note de basse comme *censée-tonique* ou *censée dominante*, c'est-à-dire, comme des notes qui, n'appartenant à aucune modulation déterminée, parcourent une route vague jusqu'à ce qu'elles aboutissent à un point fixe sur lequel elles puissent se reposer. (Voyez *Notes Censées-toniques*.) Ce point est même indiqué par la nature, puisque, selon Rousseau lui-même, on va de la dominante à la tonique en montant, & de la tonique à la dominante en descendant. Quant au passage dont il parle, qui va de la dominante à la seconde note, il se trompe encore: *sol fa* ♯ *fa* ♮ *mi mi b re*, est un passage de la tonique à la dominante; car ce passage est en *sol* & non pas en *ut*.

On verra, dans l'article suivant de M. l'abbé Feytou, ce que c'est véritablement que le *chromatique*; comment cette succession de sémi-tons appartient à la même gamme, à la même tonique, & comment on peut la parcourir sans changer de ton.

(*M. Framery*).

CHROMATIQUE. Le semi-ton est l'élément, l'intervalle constitutif du genre *chromatique*, comme le ton est celui du diatonique, le quart de ton celui de l'enharmonique, le demi-quart de ton celui du diacommatique. Cela est incontestable: mais reste à savoir ce qu'entendent par *semi-ton* les auteurs grecs & les modernes.

1°. Il est plus que probable qu'Aristoxène ne s'entendoit pas en parlant de moitiés, de tiers, de quarts de ton. Il a beau dire (Aristox. de Meibom. *pag.* 46.) qu'on l'accuse à tort de partager le ton en parties absolument égales: ne consultant dans ses divisions du ton que le jugement de l'oreille, (*ibid*, *pag.* 14 & 33.) rejettant les rapports numériques des intervalles (*Ibid*, *pag.* 32.) qui sont leurs signes naturels & la preuve de leur consonnance & dissonance, c'est-à-dire, de leur caractère harmonique ou *exharmonique*; il lui est de toute impossibilité de prouver qu'un semiton est ou n'est pas la moitié d'un ton donné.

2°. Les Pythagoriciens des derniers siècles de la Grèce, c'est-à-dire, ceux qui prirent témérairement ce nom après l'extinction totale de la secte italique, ne furent pas beaucoup plus raisonnables que les Aristoxéniens leurs contradicteurs. Negligeant le jugement des sons dans leur théorie, ils se laissèrent emporter par certains préjugés métaphysiques à des calculs trop compliqués pour atteindre à la simplicité des rapports naturels des sons. Croiroit-on que le rapport de l'intervalle de la sensible à l'octave, (en *ut*, *si ut*,) qui est de quinze à seize, étoit chez eux de 243 à 256; celui de la tierce majeure (qui est de 4 à 5) de 64 à 81? Ce qui la rendoit tellement dissonante, qu'ils convenoient avec les Aristoxéniens qu'elle ne devoit point être comptée au nombre des consonnances. (Aristox. *pag.* 20 & 45; Nichomaque *pag.* 20 & 21; Bacchius, *pag.* 3; Aristide-Quintil, *pag.* 16; *nota*, que ces trois derniers étoient Pythagoriciens, c'est-à-dire, prétendoient posséder la théorie numérique de Pythagore.) Il est vrai qu'Aristide Quintilien, (*pag.* 114) nous apprend que les anciens, c'est-à-dire les Pythagoriciens, avoient déterminé le rapport du demiton de 16 à 17 & de 17 à 18. Mais on ne voit point que cette division ait été adaptée au genre *chromatique* dans lequel les demi-tons étoient de 243 à 256.

3°. Les modernes font procéder le genre *chromatique* par semi-tons alternativement majeurs & mineurs, les premiers dans le rapport de 15 à 16, les autres dans celui de 24 à 25. Or, un intervalle de quinze à seize n'est point un sémi-ton, mais un véritable intervalle diatonique, un véritable ton. Le *chromatique* moderne n'admet donc qu'un seul intervalle *chromatique*; ce qui ne peut certainement constituer un genre. Car le genre *chromatique* doit procéder par *semi-tons*. Or, il est impossible de pratiquer deux intervalles égaux sans changer de mode. Le chant *chromatique* ne feroit donc dans aucun mode, ce qui ne s'accorde nullement avec l'idée de chant. Il faut donc supposer ou que les modernes n'ont point de genre *chromatique*,

ou qu'ils employent plusieurs espèces de semi-tons qui ne sont égaux que par tempéramment.

Chromatique, *musique grecque*. Il est assez inutile de s'occuper du rapport des cordes *chromatiques* du systême tétracordal. Ce qu'il paroît nécessaire d'observer, c'est, 1°. que toutes les formules des trois genres ont deux cordes communes, la plus grave & la plus aigue. Ainsi la formule du diatonique étant en notes modernes *si ut re mi*; *si & mi* sont les cordes communes aux trois genres; c'est ce qu'ils appelloient cordes stables. D'où je conclus que les Grecs n'ont jamais exécuté leurs différentes formules à la fois, mais successivement. Cependant j'ai démontré (*Basse-fondam.* n°. IV.) que toutes les formules étoient différentes parties de la même harmonie. D'où je conclus qu'ils ne sont point les inventeurs de ces formules. 2°. Que dans chaque formule du genre *chromatique* le premier demi-ton est toujours égal au second; (voyez la Table du systême d'Aristoxène à la tête de son Traité.) delà je conclus que les Grecs n'avoient pas la moindre notion de ce que nous appellons mode; puisqu'ils n'ont pas eu l'attention, je n'ose pas dire la science, de renfermer chaque tetracorde dans un seul mode. (Voyez *Basse-fondam.* n°. IV.) Or, il est impossible de faire deux intervalles semblables consécutifs dans un seul mode. Mais Claude Ptolomée, en rétablissant les rapports du systême grec dans leur antique simplicité, nous démontre que ces demi-tons n'étoient égaux qu'en vertu de leur tempérament. Ce qui doit nous confirmer de plus en plus dans cette pensée que les Grecs ne sont point les inventeurs de leur systême, puisqu'ils n'ont connu ni son caractère harmonique, ni sa modulation, ni ses rapports.

Quoique le tétracorde fût le plus ancien systême des Grecs, il n'en faut pas conclure qu'il fût le seul dans chaque genre. Ils avoient encore des pentacordes & des diapazons dont la forme intrinseque n'a pas toujours été la même; mais en dernière analyse, chacun de ces systêmes se resolvoit ultérieurement dans le tétracorde qui étoit, à proprement parler, la gamme des Grecs.

Chromatique, *musique moderne*. On peut introduire dans la musique moderne le *chromatique*, en y pratiquant à volonté, des gammes, des passages, des transitions, enfin des agrémens *chromatiques*.

1°. *Des gammes*. La forme naturelle, physique & primitive d'une gamme, c'est la forme progressive, puisque toute gamme se trouve renfermée dans la progression des harmoniques du générateur, c'est-à-dire, de la note tonique. Ainsi la gamme diatonique est la suite des sons progressifs compris entre les deux extrêmes de la quatrième octave *d'ut*. (Voyez la Table de la génération harmonique, *col.* 1.) La gamme *chromatique* la suit immédiatement à l'aigu, & se trouve comprise entre le seizième & le trente-deuxième harmonique *d'ut*. Ainsi cette gamme forme la cinquième octave de la tonique $\underset{16}{ut}, \underset{17}{ut\sharp}, \underset{18}{re}, \underset{19}{re\sharp}, \underset{20}{mi}, \underset{21}{mi\sharp}. \underset{32}{ut}$. Mais il s'en faut beaucoup que notre gamme *chromatique* ait cette forme progressive dans laquelle les demi-tons vont en décroissant uniformément du grave à l'aigu. Car ne renfermant que des semi-tons majeurs & mineurs, le chant en est moins naturel qu'un chant formé de sons progressifs; & l'accompagnement en est forcé, étant réduit à trois ou quatre accords au plus. Car, lorsque le chant *chromatique* procède par semi-tons majeurs en montant, chaque note est successivement sensible & tonique, ou médiante & sous-dominante, & réciproquement en descendant. Lorsque le chant procède par semi-tons mineurs on est réduit aux différentes combinaisons de l'accord de septième diminuée. (Voyez l'art. *Enharmonique* de Rousseau.) Lorsqu'on emploie une suite de sons alternativement majeurs & mineurs, on a une suite de tons mineurs. Mais il est facile de se procurer un accompagnement *chromatique* plus simple que tous ceux qu'on a employés jusqu'à présent, en supposant notre gamme réellement progressive, & altérée seulement par tempérament. Or, le tempérament ne doit rien changer à l'harmonie. Dans cette supposition, quand on chantera *ut*, *ut* ♯, *re*, *re* ♯, *mi*, on sera censé entonner la gamme naturelle, $\underset{16}{ut}, \underset{17}{ut\sharp}, \underset{18}{re}, \underset{19}{re\sharp}, \underset{20}{mi}\ldots$ & on l'accompagnera avec cette seule B. F. $\underset{2}{ut}, \underset{1}{ut}, \underset{2}{ut}, \underset{1}{ut}, \underset{2}{ut}.$

Les passages chromatiques qu'on a jusqu'ici accompagnés en employant les différentes salvations des accords de septième diminuée & de sixte superflues, pourront être regardés comme des parties de la gamme naturelle. Avec un peu d'habitude on pourra les rapporter aux véritables cordes auxquelles ils appartiennent; en faisant attention que le semi-ton majeur n'entre nullement dans la gamme *chromatique*, & que sa véritable & sa seule place, même dans la gamme des modernes, est entre la sensible & l'octave de la tonique; & par conséquent en montant il peut être accompagné par tous les accords, & par les seuls accords qui contiennent la sensible; en ut, *sol si re fa*, *ut mi sol si*, *re fa la si*, *re fa sol ♯ si*, *fa la si re ♯*, *&c.* & par les accords sur lesquels ils doivent se résoudre; & en descendant, par la marche contraire; c'est-à-dire, en faisant précéder l'accord résolutif & suivre l'accord dissonant.

Mais une *règle générale*, c'est que toutes les fois que les demi-tons se suivront *chromatiquement*, c'est-à-dire, sans être séparés par de plus grands intervalles, on ne doit jamais les supposer égaux, mais toujours graduellement & progressivement inégaux; transgressez cette règle, vous aurez

des passages, mais jamais des chants *chromatiques*, jamais de mélodie, & une harmonie qui, loin de déterminer le ton du chant, ne servira qu'à égarer & fourvoyer l'auditeur.

La transition chromatique consiste à changer de ton à chaque note du chant; ce qui suppose que tous les demi-tons sont égaux. Mais cette supposition est plus favorable à l'ignorance du compositeur qu'à l'effet de l'harmonie & du chant. Le compositeur regarde successivement chaque note comme sensible & comme tonique, comme quinte superflue & comme sixte, ou enfin comme médiante & comme sous-dominante, de sorte qu'une seule forme de salvation lui sert pour les morceaux d'harmonie les plus considérables; méchanisme harmonique plus propre à dégrader la mélodie qu'à en renforcer l'effet. En général c'est l'ignorance du ton d'un chant *chromatique* & de l'harmonie qui lui convient, qui fait recourir aux transitions. Il y a à cela quelques exceptions, mais elles sont très-rares.

Les agrémens chromatiques sont des passages non mesurés qui servent à l'harmoniste pour remonter son clavecin, lorsque la marche des accords l'a conduit jusqu'au bas, lorsqu'elle a trop éloigné les deux mains. C'est une pratique qui fait presque toujours perdre le sentiment du ton de la pièce, à moins que les agrémens ne soient très-courts & très-prestes, ou que l'harmoniste n'ait assez de goût pour appuyer & faire sentir les cordes principales du ton; ce qui supposeroit une connoissance profonde de l'harmonie & une touche très-facile. Mais les bons harmonistes laissent aux médiocres ces sortes d'agrémens, qui sont de véritables désagrémens pour les oreilles délicates.

Il y a une autre espèce d'agrément qui consiste à préparer une note par le demi-ton au dessous: exemple, au lieu d'*ut*, *mi*, *sol*; on dit, *si ut*, *re* ♯ *mi*, *fa* ♯ *sol*. (Voyez l'art. *Agrément du Chant*, de M. Framery.) (*M. l'Abbé Feytou.*)

CHROME. On appelloit quelquefois *chrome* ce qu'on appelle ordinairement *dièze*. Dans ce sens on disoit *chrome* simple, *chrome* double, *chrome* triple; ce qui revient à dièze enharmonique mineur, dièze chromatique, & dièze enharmonique majeur. (Voyez *Diezis*.) (*M. de Castilhon.*)

* Ce mot *chrome* vient du mot grec *chroma* qui signifie *couleur*. En italien une croche se nomme *chroma*, parce qu'on la figure avec une *blanche colorée*. (Voyez *Bischroma*.) (*M. Framery.*)

CHRONOMETRE. *s. m.* Nom générique des instrumens qui servent à mesurer le temps. Ce mot est composé de χρόνος, *temps*, & de μέτρον, *mesure*.

On dit, en ce sens, que les montres, les horloges sont des *chronomètres*.

Il y a néanmoins quelques instrumens qu'on a appellés en particulier *chronomètres*, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ses principes d'Acoustique. C'étoit un pendule particulier, qu'il destinoit à déterminer exactement les mouvemens en musique. L'Affilard, dans ses principes dédiés aux dames religieuses, avoit mis à la tête de tous les airs, des chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce pendule, pendant la durée de chaque mesure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un instrument semblable, sous le nom de métromètre, qui battoit la mesure tout seul; mais il n'a réussi ni dans un temps, ni dans l'autre. Plusieurs prétendent, cependant, qu'il seroit fort à souhaiter qu'on eût un tel instrument pour fixer avec précision le temps de chaque mesure dans une pièce de musique: on conserveroit par ce moyen plus facilement le vrai mouvement des airs, sans lequel ils perdent leur caractère, & qu'on ne peut connoître, après la mort des auteurs, que par une espèce de tradition fort sujette à s'éteindre ou à s'altérer. On se plaint déjà que nous avons oublié les mouvemens d'un grand nombre d'airs, & il est à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle, & à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaisir d'entendre ces mêmes airs tels que l'auteur les faisoit exécuter.

A cela les connoisseurs en musique ne demeurent pas sans réponse. Ils objecteront, dit M. Diderot, (*Mémoires sur différens sujets de Mathématiques*) contre tout *chronomètre* en général, qu'il n'y a peut-être pas dans un air deux mesures qui soient exactement de la même durée; deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes, & à précipiter les autres, le goût & l'harmonie dans les pièces à plusieurs parties; le goût & le pressentiment de l'harmonie dans les *solo*. Un musicien qui sait son art, n'a pas joué quatre mesures d'un air, qu'il en saisit le caractère, & qu'il s'y abandonne; il n'y a que le plaisir de l'harmonie qui le suspende. Il veut ici que les accords soient frappés, là qu'ils soient dérobés; c'est-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une mesure à l'autre, & même d'un temps & d'un quart de temps à celui qui le suit.

A la vérité, cette objection qui est d'une grande force pour la musique françoise, n'en auroit aucune pour l'italienne, soumise irrémissiblement à la plus exacte mesure: rien même ne montre mieux l'opposition parfaite de ces deux musiques; puisque ce qui est beauté dans l'une, seroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la musique italienne tire son énergie de cet asservissement à la rigueur de

la mesure, la françoise cherche la sienne à maîtriser à son gré cette même mesure, à la presser, à la ralentir selon que l'exige le goût du chant ou le degré de flexibilité des organes du chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *chronomètre*, il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejetter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent, parce qu'on y a fait du musicien & du *chronomètre*, deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre : cela n'a presque pas besoin d'être prouvé ; il n'est pas possible que le musicien ait, pendant toute sa pièce, l'œil au mouvement, & l'oreille au bruit du pendule, & s'il s'oublie un instant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajouterai que, quelqu'instrument qu'on pût trouver pour regler la durée de la mesure, il seroit impossible, quand même l'exécution en seroit de la dernière facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les musiciens, gens confians, & faisant, comme bien d'autres, de leur propre goût la règle du bon, ne l'adopteroient jamais ; ils laisseroient le *chronomètre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractère & du vrai mouvement des airs. Ainsi le seul bon *chronomètre* que l'on puisse avoir, c'est un habile musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la musique qu'il doit faire exécuter, & qui sache en battre la mesure : machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

(*J. J. Rousseau.*)

CHRONOMETRE, *s. m.* On est fâché de rencontrer des plaisanteries de ce genre dans un ouvrage comme le Dictionnaire de Musique. Rousseau en vouloit aux musiciens : il avoit passé parmi eux quelque tems de sa vie, & avoit eu souvent l'occasion de choquer leurs préjugés. Il faut convenir que, sur-tout de son tems, il y avoit dans cette classe beaucoup d'individus qui, fort peu instruits sur tout ce qui ne tient pas à leur art, étoient sans cesse alarmés par leur propre ignorance. Toujours prêts à croire qu'on avoit voulu les offenser, ils s'irritoient aisément, n'entendoient ni raison ni raillerie, & Rousseau les eut tous pour ennemis. La haine devint réciproque ; aussi Rousseau ne manquoit-il guère l'occasion d'afficher tout le mépris qu'il avoit pour eux. On en trouve beaucoup de traces dans son Dictionnaire, quoiqu'écrit dans un tems où l'admiration publique avoit dû le venger de ces petits débats, & où les musiciens eux-mêmes, entraînés par l'estime générale, ne se souvenoient plus qu'ils l'avoient haï.

Le sarcasme que nous relevons ici est d'autant plus reprochable qu'il est parfaitement injuste. Assurément *un habile musicien, qui a du goût, qui sait* BIEN *lire la musique qu'il doit faire exécuter*, & qui sait en battre *la mesure*, est loin d'être une machine. Mais ce musicien, quelque habile qu'on le suppose, ne sauroit en tout point tenir lieu d'un *chronomètre*, comme nous le ferons voir ci-après.

On a aussi tenté, de nos jours, de remettre le *chronomètre* à la mode. Plusieurs méchaniciens ont exécuté & proposé différentes machines, qui avoient pour but de marquer & sur-tout de conserver le véritable mouvement de chaque morceau, tel qu'il a été conçu par l'auteur ; mais trop compliquées dans leurs moyens ; & trop bornées dans leur objet, aucune n'a été adoptée. M. *Renaudin*, professeur de harpe, après avoir essayé aussi un *chronomètre* méchanique, qui n'a pas eu plus de succès que les autres, quoique sujet à moins d'inconvéniens, a fini par en proposer un si simple, qu'il n'auroit pu manquer de devenir d'un usage général, si l'on n'avoit pas eu des raisons particulières & que nous allons développer, pour rejetter tout instrument de cette espèce.

Celui-ci est un cordon de soie, au bout duquel pend une balle de plomb. La longueur du cordon est divisée par des marques placées à des distances convenues & qui forment autant de degrés. On sait que les oscillations d'un pendule sont toujours en raison de sa longueur, ainsi ces marques servent à indiquer l'endroit où il faut suspendre le *chronomètre*, c'est-à-dire, la longueur qu'il faut lui donner, pour accélérer ou retarder le mouvement, pour obtenir tous les degrés de vîtesse possibles.

L'avantage de cet instrument sur tous les autres est d'être d'une construction extrêmement facile & très-peu dispendieuse, d'être portatif, & principalement d'être un moyen exact de correspondance entre les musiciens, aux distances les plus éloignées. Une fois qu'on est convenu de la manière dont le cordon doit être divisé, il est évident qu'un compositeur de Naples ou de Pétersbourg peut envoyer à Paris sa musique en écrivant à la tête de chaque morceau le degré du *chronomètre* qu'il aura choisi, il sera sûr qu'on l'exécutera dans le mouvement qu'il a conçu, plus exactement que s'il la faisoit exécuter lui-même.

Rousseau détaille quelques-uns des avantages du *chronomètre*, & quoiqu'ils ne soient pas détruits par les objections qu'il leur oppose, il conclut par préférer de ne s'en pas servir. Examinons à notre tour ces objections & voyons à quel point elles sont fondées.

1°. Il n'est pas vrai, comme l'avançoit Diderot, *qu'il n'y ait peut-être pas dans un air deux mesures qui soient exactement de la même durée* ; toute musique, même notre ancienne musique françoise, a toujours dû être & étoit en effet soumise à la mesure. Le récitatif seul se précipitoit ou se ralentissoit selon le goût du chanteur ; il est vrai que nos opéras, & même les morceaux de concert, n'étoient presque qu'un récitatif perpétuel plus ou moins chargé d'accompagnemens. Mais ce qu'on appelloit l'ariette,

riette, mais les airs de mouvement, les airs de danse, les chœurs, les symphonies étoient assujettis à une mesure aussi exacte que le permettoit l'habileté des exécutans.

Rousseau a donc tort de dire que *cette objection* soit *d'une grande force pour la musique françoise*; & de lui opposer à cet égard la musique italienne. Ni dans l'une ni dans l'autre le récitatif n'a jamais suivi aucune mesure; quand on lui en impose une, il change de caractère; il prend le nom de cavatine, ou s'il ne s'agit que d'une phrase, elle est marquée par le mot mesuré. Le reproche qu'il pouvoit faire à la musique françoise de son tems, c'est que cet abandon de la mesure étoit presque le seul caractère qui fît distinguer le récitatif des airs.

Il n'a pas plus de raison lorsqu'il dit que *la musique italienne est soumise irrémissiblement à la plus exacte mesure*, & qu'*elle tire son énergie de cet asservissement*. Ces deux erreurs viennent du peu de justesse des termes employés par Diderot pour établir sa proposition. Dans les arts comme dans tout, la première chose est de s'entendre. Ici l'un & l'autre paroissent avoir confondu la mesure avec le mouvement. Manquer à la mesure, c'est donner à l'un des tems qui la composent plus ou moins de valeur qu'il n'en doit avoir, de manière que telle mesure ait une durée *sensiblement* plus longue ou plus courte que la suivante. Altérer le mouvement, c'est, en donnant à chacun des tems une valeur respectivement égale, leur en donner cependant ou un peu plus ou un peu moins que dans la mesure précédente, de façon qu'après un certain nombre, le mouvement se trouve nécessairement pressé ou ralenti. On conçoit que cette altération peut être plus ou moins sensible, suivant celle que chaque mesure aura éprouvée partiellement.

D'après ces définitions, on peut avancer qu'il n'a jamais été *permis* dans aucune musique, italienne ni françoise, de manquer à la mesure. L'oreille en feroit trop choquée: & la preuve que la musique françoise n'a pas eu ce privilège plus que les autres, c'est que dans tous les orchestres réglés, il y avoit un batteur de mesure, dont l'emploi étoit de la faire observer.

Il n'en est pas de même du mouvement: le récitatif n'en est pas susceptible. Sa vîtesse varie suivant le degré d'expression que le chanteur veut donner aux paroles. Or, comme nous avons dit que nos opéras étoient presque entièrement composés de récitatifs, il en résultoit que dans presque toute la durée de l'opéra le mouvement étoit arbitraire, au lieu que les opéras italiens contenant beaucoup plus de morceaux mesurés, les chanteurs y étoient beaucoup plus asservis au mouvement. Ainsi ce que dit Rousseau dans le parallèle des deux musiques se réduit à ceci, que l'italienne employoit plus souvent les morceaux mesurés que la françoise.

Mais nous avons avancé qu'il n'étoit pas vrai que *la musique italienne* fût *irrémissiblement soumise à la plus exacte mesure*, ou, pour parler plus juste, qu'elle conservât toujours le mouvement avec rigueur. Nous en appellons à l'expérience. Que le plus habile exécutant, chanteur ou instrumentiste, de quelque nation qu'il soit, commence un morceau sur un mouvement réglé au *chronomètre*, qu'il le continue sans ce secours, & que le *chronomètre* soit sous les yeux du seul observateur, il nous paroît impossible que le mouvement n'ait pas été altéré dans le cours du morceau. La nature même y oblige. On sait que le battement du pouls, que la marche de l'homme sont les modèles de la régularité de la mesure. Dans un état de calme parfait le pouls bat également; l'homme qui marche seul & sans rencontrer d'obstacle ne forme que des pas égaux & régulièrement cadencés. Mais que l'un & l'autre s'animent, que la moindre passion les agite & donne à leur sang plus d'activité, le pouls de l'un commence à battre plus vîte & l'autre précipite ses pas. Il en arrive autant à celui qui exécute un morceau de musique; la joie d'avoir bien rendu un passage, la crainte d'en manquer un autre, l'amour même de son art & le charme du morceau qu'il fait entendre, en échauffant son ame, doivent accélérer son exécution; au contraire, un passage intéressant & tendre, dans lequel l'artiste se complaît & dont son ame partage la douce langueur, l'obligera, sans qu'il s'en apperçoive, de retarder le mouvement. Malheur à l'être insensible dont la voix toujours calme ne s'écarteroit jamais des oscillations du balancier! il chanteroit sans émotion & n'en exciteroit aucune; son ennuyeuse perfection ne répandroit que des pavots autour de lui.

Mais remarquez que cette altération nécessaire ne doit pas être sensible. Comme elle est née d'un sentiment que le goût de l'exécutant a dû communiquer à ses auditeurs, il faut que leur ame ait été entraînée par les mêmes mouvemens & qu'elle n'en ait pas apperçu l'inégalité; il faut aussi qu'elle soit la même pour tout l'orchestre, sans quoi elle n'est plus l'effet de la sensibilité, de l'enthousiasme; elle ne prouve que l'ignorance, le défaut d'oreille; & tout le charme de l'exécution est détruit.

On trouvera peut-être que ces assertions rendent à l'objection de Diderot toute sa force. Il semble que ce soit convenir avec lui qu'*il n'y a pas dans un air deux mesures qui soient exactement de la même durée*; ou qu'au moins l'expression oblige quelquefois à presser ou retarder le mouvement, & alors le *chronomètre* n'est plus d'aucune utilité. En effet, quoique la proposition de Diderot soit un peu exagérée, son objection seroit suffisante, si l'on proposoit le *chronomètre* pour régler exactement tout le cours du morceau. Mais il s'agit seulement de connoître le mouvement véritable, celui qu'a conçu l'auteur; de le bien déterminer avant de commencer la pièce, & de le retrouver si, pendant

l'exécution, quelque circonstance étrangère en a trop éloigné le sentiment. Celui-là seroit bien peu né pour la musique, qui voudroit, suivant ce qu'ajoute Diderot, *que le musicien eût, pendant toute sa pièce, l'œil au mouvement & l'oreille au bruit du pendule.* Mais, certes, il seroit avantageux que le conducteur de l'orchestre eût sous les yeux un *chronomètre* pour lui servir à décider l'allure d'un morceau, comme l'instrument qu'on appelle *Ami la* lui sert à décider l'intonation.

Passons à l'objection de Rousseau, qui est sans contredit la plus vraie, quoiqu'en elle même elle soit puérile. « Les musiciens, dit-il, gens confians, » & faisant, comme bien d'autres, de leur propre » goût la règle du bon, ne l'adopteroient jamais. » Ils laisseroient le *chronomètre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractère & du vrai » mouvement des airs ». Il est très-vrai que la plupart des chefs d'orchestre ont été blessés de la proposition d'un *chronomètre;* ils ont cru que c'étoit faute de confiance dans leur talent qu'on vouloit y suppléer par une machine, & leur amour-propre s'y est trouvé compromis. Ils ont dit, comme Diderot, qu'*un musicien qui sait son art, n'a pas joué quatre mesures d'un air, qu'il en saisit le caractère & s'y abandonne.* Ils ont craint qu'on ne les prît en effet pour des machines, & les plaisanteries même de Rousseau ont pu faire quelque effet sur eux. Ils n'ont pas pensé que si la vîtesse du mouvement est en raison des affections de l'ame, elle dépendra des dispositions particulières & momentanées de celui qui est chargé de l'indiquer. Ainsi le mouvement d'un morceau qui devroit être invariable, sera pourtant soumis à l'état de maladie ou de santé, de gaîté ou de tristesse qui affectera le maître de musique au moment de l'exécution. Le compositeur lui-même ne peut pas être sûr de ne pas changer de mouvement d'un jour à l'autre en faisant exécuter sa musique. Mais lorsque dans un moment de calme il aura essayé la nuance qui convient le mieux à l'effet qu'il attend, le *chronomètre* doit lui servir à ne jamais s'en écarter.

S'il est vrai, comme le disent les musiciens, que celui qui connoît son art saisira le caractère d'une pièce après les quatre premières mesures, il en résultera toujours que ces quatre mesures iront mal ensemble & ne seront pas d'accord avec le reste du morceau, ce que le *chronomètre* auroit évité.

Quand on auroit cette condescendance pour les conducteurs d'orchestre, il resteroit encore au *chronomètre* cet avantage, de servir au compositeur à transmettre son idée d'un pays à l'autre, & à la conserver quand il ne sera plus. Mais c'est aux amateurs qui font de la musique chez eux, c'est aux directeurs de concerts & de spectacles à se réunir pour guérir les musiciens de la foiblesse qui leur fait rejetter cet utile instrument; à leur faire comprendre qu'une machine pour déterminer le mouvement ne supposeroit pas en eux plus d'ignorance que celle qui détermine l'intonation; que ce n'est pas de leur talent qu'on se défie, mais de la constitution humaine, qui varie sans cesse; enfin qu'ils n'auront pas moins de mérite à bien conduire un morceau à l'aide du *chronomètre*, & que l'exécution y gagnera infiniment.

(*M. Framery.*)

CHROTTA. Espèce d'instrument anciennement usité par les Anglois, qui le nommoient *crowde.* Ducange veut que ce fût une espèce de flûte, ou une crotale.

(*M. de Castilhon.*)

CHUTE, agrément du chant & des instrumens, qui ne diffère de l'accent qu'en ce qu'il se fait d'une note à une autre plus haute ou plus basse: on marquoit ci-devant cet agrément par un petit crochet (Voyez la marque & l'effet de la *chûte*, *planc. de musiq. fig.* 58.)

D'Anglebert divise la *chûte* :

1°. *En chûte sur une note*, qui est celle ci-dessus.

2°. *En chûte sur deux notes.* (Voyez sa marque & son effet, *fig.* 59.)

3°. *En double chûte à une tierce.* (Voyez la marque & l'effet, *fig.* 60.)

4°. Enfin, *en double chûte sur une note seule.* (Voyez la marque & l'effet, *fig.* 61.)

Les *chûtes* n°. 59 & 60, ne peuvent servir que sur le clavecin ou sur l'orgue, & dans quelques cas sur les instrumens à corde, car les notes dont la queue est en bas, & qu'on a exprès faites plus grosses, doivent être tenues tout le temps de leur valeur pendant qu'on acheve la *chûte.*

Mais Loulié, dans ses *Elémens de Musique*, décrit ainsi cet agrément: « La *chûte* est une inflexion de » la voix d'un son fort, ordinaire, à un petit son plus » bas. »

Voyez, *planches de musique*, *fig.* 62, la marque & l'effet de la *chûte*, suivant Loulié, & remarquez que la dernière mesure que j'ai exprès marquée d'un *a*, paroît la seule où la liaison soit bien placée; ou peut-être y a-t-il une faute d'impression aux autres, ce qui est d'autant plus vraisemblable, que n'ayant pas pu avoir les traités originaux, j'ai copié ces exemples d'un ouvrage allemand, qui ajoute qu'à ne consulter que le mot, la *chûte* de Loulié paroît plus conforme au nom que les autres. La marque de cet agrément n'est plus d'usage; on le note tout du long quand on le veut.

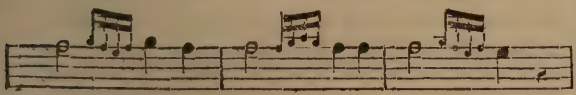
(*M. de Castilhon.*)

CINQUIÈME. Les nations qui n'ont point encore adopté nos dénominations de *dominante*, *tonique*, *médiante*, *&c.* désignent tout simplement par des adjectifs numéraux le rang que chaque note, comparée à la première, qui est la tonique, doit tenir dans la gamme. Ainsi la *cinquième*, ou la *cin-*

quième du ton, eſt ce que nous appellons la dominante. (Voyez *Première*, *Règle de l'Octave.*) (*M. Framery*).

CIRCOLO-MEZZO. On appelloit dans la muſique des ſiècles précédens *circolo-mezzo*, un agrément du chant ou diminution de quatre notes de même valeur, qui alloient par degrés conjoints, en formant à-peu-près la figure d'un demi-cercle, d'où cet agrément a tiré ſon nom : il y avoit deux ſortes de *circolo-mezzo*, l'un en montant, & l'autre en deſcendant. (Voyez *planches de muſique*, *fig.* 63.) Aujourd'hui le compoſiteur note lui-même cette figure, s'il la veut. (*M. de Caſtilhon.*)

* Cet article eſt copié de Broſſard. On ne ſait pas ce que veut dire M. de Caſtilhon quand il ajoute que le compoſiteur note lui-même cette figure quand il la veut. Il l'a toujours notée quand il a voulu qu'on la fît. Mais il arrive aſſez ſouvent que, pour paſſer d'une note à la ſupérieure, à l'inférieure, ou à celle du même degré, on forme cet agrément d'un ſeul coup de goſier, & ſans qu'il ſoit beſoin de l'écrire, comme dans l'exemple ſuivant :



L'expreſſion de *circolo-mezzo*, qui n'eſt pas connue en France, n'eſt plus d'uſage en Italie. (*M. Framery.*)

CIRCONVOLUTION. *ſ. f.* Terme de plain-chant. C'eſt une ſorte de périélèſe, qui ſe fait en inſérant entre la pénultième & la dernière note de l'intonation d'une pièce de chant, trois autres notes ; ſavoir, une au-deſſus & deux au-deſſous de la dernière note, leſquelles ſe lient avec elle, & forment un contour de tierce avant que d'y arriver ; comme ſi vous avez ces trois notes *mi*, *fa*, *mi*, pour terminer l'intonation, vous y interpolerez par *circonvolution* ces trois autres *fa*, *re*, *re*, & vous aurez alors votre intonation terminée de cette ſorte, *mi*, *fa*, *fa*, *re*, *re*, *mi*, *&c.* (Voyez *Périéleſe.*) (*J. J. Rouſſeau*)

CIRCONVOLUTION. C'eſt de toutes les terminaiſons de chant celle qui fait ſentir le plus fortement la fin de la phraſe. Auſſi l'a-t-on employée & prodiguée juſqu'à ſatiété dans le plain-chant pariſien, où elle ſert à impoſer (à entonner) les antiennes, & à annoncer toutes les repriſes du chœur.

Cette propriété de la *circonvolution* me porte à croire qu'elle eſt un reſte de l'ancien *organum*, (voyez *Organiſer*) & qu'elle ne fut d'abord probablement employée que ſur la ſenſible des tons de l'égliſe qui en ont une. En *ut* : *ut re ſi ſi ut* ; en *fa* : *fa ſol mi mi fa*. Ne fût-elle au reſte, même dans ſes commencemens, qu'un ſimple agrément ; elle n'en devroit pas moins ſon origine à cet inſtinct ſecret, à ce ſentiment naturel d'harmonie qui a introduit tous les agrémens dans le chant. (Voyez mon art. *Agrément du chant.*) Dans toute harmonie régulière tout ſon d'une colonne impaire doit ſe ſauver ſur le ſon le plus proche dans la colonne paire adjacente. (Voyez *Salvation.*) Tous les tons de l'égliſe ſont dans le genre diatonique, puiſqu'ils ſont tous formés ſeulement des octaves des gammes, *ut re mi fa ſol la ſi ut* & *fa ſol la ſib ut re mi fa*. Or, les ſeuls mouvemens fondamentaux appartenans à ce genre ſont ceux d'octave, de quinte & de quarte, c'eſt-à-dire, ceux qui ſont formés par les ſons fondamentaux des quatre premières colonnes de la table de la génération harmonique. *Planc. de muſiq. fig.* 40. (Voyez mon art. *Baſſe-fondamentale*, N°. IV, *genre diatonique.*) Il s'agit donc de chercher dans l'une de ces quatre colonnes deux ſons d'une colonne impaire qui ſe réſolvent ſur un ſon mitoyen de la colonne paire ſubſéquente. Or, le mouvement fondamental de quarte produit exactement cette ſalvation. Car de trois en trois l'un des ſons de la quatrième colonne ſert à ſauver deux ſons de la troiſième, l'un au-deſſus, l'autre au-deſſous de lui. Exemple : ſur les degrés 6, 8, 9, on trouve la ſalvation, $\frac{re}{sol}$ | *ut*. Sur les dégrés 18, 20, 21, $\frac{mi\,\sharp}{re}$ | *mi*, ou $\frac{fa}{re}$ *mi*. Sur les 30, 32, 33, $\frac{ut\times}{si}$ | *ut*, &c.

Nota. J'ai dit ou inſinué à l'art. *Agrémens du chant* qu'on ne doit pas battre de trille ſur le *ſi* de l'accord ſenſible en *ut*, lorſqu'il a *ſol* pour fondamental. Mais comme dans notre ſyſtême moderne nous n'avons point de quart de ton, ſi l'on prend l'*ut* naturel pour l'*ut* ×, c'eſt-à-dire, *ut* quart-de-ton, ou *ut* demi-dièze ; alors cette dernière ſalvation $\frac{ut\times}{si}$ *ut* équivaudra à la ſalvation $\frac{ut}{si}$ *ut* des 15 & 16^e^. degrés des deux premières colonnes. Donc on pourra battre un trille ſur le *ſi* de l'accord *ſol ſi re fa*. même dans le cas où il aura *ſol* pour fondamental ; ce qui ſe pratique en effet journellement.

(*M. l'abbé Feytou.*)

CITHARISTIQUE. *ſ. f.* Genre de muſique & de poëſie, approprié à l'accompagnement de la cithare. Ce genre, dont Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de lyrique. (*J. J. Rouſſeau.*)

CITHAROIDE. Chanſon qu'on accompagnoit de la cithare, ou même un air propre à cet inſtrument. (*M. de Caſtilhon.*)

CLAIR, *adj.* C'eſt une épithète ordinairement appliquée au ſtyle muſical, & qui n'eſt pas un de ces mots vagues empruntés aux autres arts ſans

beaucoup de raison & plutôt par un goût de néologisme, tels que *frais*, *pittoresque*, &c. La *clarté* appartient à l'art de la musique comme à tous les autres; mais on l'obtient par des moyens différens.

On est *clair* en littérature, en poésie, lorsqu'on a suffisamment approfondi sa pensée, & qu'on la présente avec les expressions les plus propres, en la dégageant de toutes les idées étrangères qui pourroient l'envelopper, mais en y joignant souvent toutes les idées accessoires qui servent à la développer, à la faire mieux saisir. Trop de concision nuit souvent à la *clarté*; à force de vouloir être *clair* on peut devenir diffus. Le grand secret de l'art est de ne pas tout dire, mais de laisser *clairement* appercevoir ce qu'on ne dit pas. Il en est tout autrement en musique. C'est précisément lorsqu'on est diffus qu'on cesse d'être *clair*. Aussi l'opposé de la *clarté* en littérature, c'est *l'obscurité*. L'opposé de la *clarté* en musique, c'est la *confusion*.

Une pensée musicale, abstraction faite de toute expression, n'est point une opération de l'esprit. Elle est née d'une sorte d'instinct, ou si l'on veut, d'un sentiment que le goût seul dirige; & telle elle est sortie de la tête du musicien, telle elle est conçue par les auditeurs, sans qu'il puisse y avoir la moindre obscurité. Je parle ici de la simple mélodie. Mais lorsque l'harmonie s'y joint, chaque partie forme alors un accessoire qui complique d'autant l'idée principale, & c'est alors que vous avez besoin de *clarté*.

Chaque phrase de musique doit avoir un dessin, & ce dessin est le chant. C'est le chant qui appelle l'attention, c'est par lui que la pensée est saisie. Si les parties qui accompagnent cette phrase forment elles-mêmes un autre chant différent du principal, mais aussi marqué, vers lequel l'attention se portera-t-elle? Il y aura de la confusion.

Les parties aiguës sont celles que l'on distingue le plus. Si vous faites exécuter votre chant principal par une voix intermédiaire, & que vous fassiez marcher les parties supérieures suivant un autre dessin, votre pensée ne sera point entendue, votre style ne sera pas *clair*.

Si les parties doivent suivre le chant principal dans sa marche pour le faire mieux distinguer, il en résulte que ces parties ne sauroient être nombreuses, car vous ne pouvez conduire parallellement deux parties à la seconde ni à la quinte, ni à la septième l'une de l'autre; elles ne peuvent aller qu'à l'octave, à la quarte, à la sixte & à la tierce. Mais deux parties qui vont à l'octave entr'elles ne font point harmonie. La marche de quarte est un peu dure, & doit être réservée pour certaines expressions. Reste donc la tierce & la sixte: mais si deux parties vont ensemble à la tierce, vous ne pouvez en faire marcher une troisième à la sixte, car elle formeroit une suite de quartes ou de quintes avec l'une des deux. Le mouvement contraire ou le mouvement oblique est alors le seul qui vous soit permis. Les employer tous deux, tandis que les parties supérieures suivent le mouvement semblable, vous exposeroit à devenir confus. Il ne faut donc pas, quand on veut être *clair*, employer beaucoup de parties. C'est le défaut de l'ancienne musique françoise depuis Rameau, qui, trop attaché à sa basse fondamentale où tous les accords sont complets, se croyoit toujours obligé de les remplir. C'est un reproche qu'on peut faire encore aux morceaux à deux chœurs, qui n'offrent que des combinaisons de difficultés vaincues, & dont le style est rarement assez *clair* pour être flatteur.

Non-seulement chaque phrase doit avoir un dessin; mais une suite de phrases, tant que l'expression ne change pas, doit concourir au même dessin, doit rappeller la pensée principale. Si de phrase en phrase vous changez d'idée; si l'une n'est pas la conséquence de l'autre; si l'on ne trouve pas entre elles la plus intime connexion, vous aurez fatigué l'attention des auditeurs sans leur plaire; vous aurez cousu des phrases de chant ensemble, mais votre chant aura manqué de *clarté*.

La mélodie appartient à l'harmonie, laquelle a la basse pour fondement. Si dans l'accord du dessus & de la basse vous ne touchez pas à propos les cordes principales, si vos modulations ne sont pas assez sensibles, c'est vainement que l'on vous suit: on ne sait plus dans quelle gamme vous êtes, ni quels tons vous parcourez. Votre harmonie n'est pas *claire*, & vous-même aurez peine à revenir dans le ton principal.

C'est indépendamment de toute expression que j'ai considéré jusqu'ici la phrase musicale; & c'est dans ce cas que j'ai dit qu'elle n'étoit pas une opération de l'esprit. Si vous voulez maintenant l'appliquer à des paroles, si vous cherchez à peindre une situation, à exprimer un sentiment ou à imiter quelque objet physique, comme la musique n'a guère de moyens naturels pour parvenir à ce but, que ceux qu'elle emploie sont presque entiérement de convention & bien connus, (voyez *Imitation.*) il seroit difficile de n'être pas *clair* en les adoptant, & qu'on ne reconnût pas ce que vous avez voulu peindre. Gardez-vous seulement de porter cette prétention sur plusieurs objets à la fois. L'attention de l'auditeur est une; vous la détruisez si vous la partagez également. C'est bien assez la compliquer que de lui faire entendre de l'harmonie. Si c'est dans le chant que vous avez mis cette peinture, que vos accompagnemens soient simples & peu chargés. Si, au contraire, l'imitation est dans l'orchestre, sacrifiez alors le chant; que votre mélodie très-peu marquée ne s'écarte pas des formes du récit.

Mais si vous avez à mettre en œuvre deux objets d'imitation contrastés, deux sentimens qui se combattent, vous pouvez être *clair* encore en les faisant

succéder adroitement l'un à l'autre. Vous n'aurez point blessé l'unité, puisque ce combat, ce contraste sont eux-mêmes votre sujet.

Résumons : on manque de *clarté* dans la mélodie, en changeant trop souvent de dessin, en laissant oublier son motif principal, en enchaînant mal ses modulations ; dans l'harmonie, en multipliant les notes, en ne déterminant pas assez les modes & en chargeant trop les accords ; dans la distribution des parties, en laissant étouffer la principale par celles qu'il faudroit sacrifier, & en croisant mal à propos leurs marches. Un musicien exercé voit, à la seule inspection & sans rien chanter, si une partition est *claire*. Enfin on manque de *clarté* dans l'expression & dans l'imitation, lorsqu'on veut peindre trop de choses, & qu'on ne sait pas les placer dans le jour qui leur convient. (Voyez *Chargé*.)

On voit, par tout ce qui vient d'être dit, que les procédés de la musique sont très-différens de ceux de la littérature pour parvenir au même but. Ils ne diffèrent pas moins de ceux de la peinture, de la sculpture, de l'architecture. Les productions de ces arts sont immuables. L'œil peut en embrasser à la fois l'ensemble, en parcourir successivement les détails ; & pourvu que l'objet principal l'ait suffisamment frappé, il sera toujours le maître d'y revenir. En musique, au contraire, les sons expirent à mesure qu'ils se succèdent, l'oreille saisit mal un chant que les accompagnemens étouffent ; & si le compositeur en a laissé perdre le motif, elle ne le retrouve plus.

Il faut encore consulter pour la *clarté* le lieu où la musique doit être exécutée. Dans nos temples où l'on est censé l'écouter avec un profond recueillement, où l'attention n'est distraite par aucun accessoire, le style peut être un peu plus chargé qu'au théâtre, où l'action dramatique, le mérite de la poésie, la pantomime des acteurs, la pompe du spectacle attirent à la fois les yeux & l'ame des spectateurs. Les Italiens paroissent avoir mieux senti ces nuances que les musiciens des autres nations. Rien n'est si simple & si *clair* que leur musique dramatique ; & le genre sérieux où ils donnent davantage au chant, l'est encore plus que le genre bouffon où l'orchestre est plus travaillé. Ceux qui les accusent de ne pas moduler assez ne s'entendent guère aux effets de la musique. Ils ne sentent pas qu'il est bien plus difficile d'être varié en parcourant la même gamme qu'en en changeant à tout moment. C'est à l'instant où le compositeur manque d'idées qu'il lui vient à la tête une modulation. Cette fureur d'en rechercher sans cesse de bizarres, afin de paroître savans, égare aujourd'hui beaucoup de jeunes gens qui travaillent pour le théâtre, & perdroit parmi nous la musique, si les modèles que leur opposent les grands maîtres ne tendoient pas en même tems à conserver le bon goût.

(*M. Framery*.)

CLAVECIN. L'époque de l'invention du *clavecin* est incertaine ; quelques-uns pensent qu'elle doit être fixée au quinzième siècle : d'autres la croyent très-antérieure.

Il existoit à Rome il y a trente ans un *clavecin* à cintre droit, composé de vingt-cinq touches, sans dièzes ni bémols, qui y avoit, dit-on, été transporté de la Grèce dès le temps de Jules Cesar.

Dans la même ville se trouve encore un autre *clavecin* dont le corps, la table & les chevalets, sont en marbre blanc. On lui donne 650 ans d'ancienneté. La vérité de pareilles traditions est trop difficile à constater pour qu'on doive s'y arrêter.

Boccace qui écrivoit dans le quatorzième siècle, fait mention du *cembalo* pour accompagner la voix. Quoique le *clavecin* ne soit actuellement connu en Italie que sous cette dénomination, il a été mis en doute si le *cembalo* étoit alors le *clavecin* ou une sorte d'instrument ayant des rapports avec le *cymbalum* des anciens.

Aucun écrit sur la musique, avant le seizième siècle, ne nomme le clavichorde, la virginale, l'épinette, ni le *clavecin* ; mais les auteurs de ce temps-là en parlent comme d'instrumens déjà en usage, ce qui autorise à les croire beaucoup plus anciens. On ne parle guère d'un instrument de musique avant que des expériences multipliées en ayent facilité la pratique & développé les ressources.

De toutes les traditions la plus probable est que les Italiens ont inventé, il y a cinq ou six cents ans, le clavicorde, imité ensuite par les Flamans & les Allemands. L'on peut conjecturer que cet instrument est le commencement du *clavecin*. Sa forme est quarrée, il n'a qu'une corde pour chaque son, & sa seule méchanique est une languette de cuivre attachée à l'extrémité de chaque touche au dessous de la corde qu'elle doit frapper. L'avantage de cette languette est d'augmenter & d'adoucir le son en appuyant du doigt plus ou moins fort sur la touche, & son inconvénient est de le hausser ou de le baisser en même temps. La simplicité de sa construction a permis d'en réduire la longueur souvent au-dessous de deux pieds. Quelques-uns de ces instrumens ont même été divisés de manière à pouvoir être repliés. L'usage du clavicorde s'est conservé en Allemagne, à cause de sa commodité, du peu d'entretien qu'il exige, & parce que dans ce pays, où l'on a plus qu'ailleurs fait des recherches sur l'art de toucher du *clavecin*, on a observé que l'exercice du clavicorde est très-propre à perfectionner le tact. La plus légère différence de force dans les doigts y est sensible, & la moindre irrégularité peut faire un mauvais effet.

L'inconvénient que les languettes de cuivre des clavicordes ont de hausser le son quand on l'augmente, & de ne pas laisser aux cordes une libre

vibration ; a fait imaginer de pincer les cordes avec de petits morceaux de plumes qu'on a fixés à des languettes à ressort, enchassées dans la partie supérieure de petits morceaux de bois minces & plats nommés sautereaux. Il y en a un à côté de chaque corde, & on les dirige perpendiculairement jusqu'au clavier qui les fait mouvoir. On applique au bord de chaque sautereau un petit morceau de drap dont l'effet est d'arrêter la vibration des cordes, quand on quitte la touche.

Cette nouvelle invention fut adaptée à deux instrumens qui ne différoient que par leur forme : la virginale, quarrée comme les petits piano-forte, & l'épinette, qui ressemble à une harpe couchée horisontalement. Ces deux instrumens & le clavichorde paroissent avoir été seuls en usage jusque vers la fin du seizième siécle, temps où le *clavecin* prévalut. Il ne reste plus de virginales ; les épinettes disparoissent, on les démolit pour employer leurs vieilles tables à la construction d'instrumens plus modernes.

Le *clavecin* construit sur le modèle de l'épinette, n'en est, pour ainsi dire, que l'amplification. Une plus grande capacité, deux cordes à l'unisson pour chaque note, plus de longueur dans les cordes : voilà ce qui en a fait long-temps la seule différence. Hans Ruckers donna à cet instrument un son plus fort, plus brillant & plus animé, en joignant aux deux cordes à l'unisson un troisième rang de cordes plus fines & plus courtes que les autres, & accordées à l'octave supérieure : on l'appelle la petite octave. Hans Ruckers monta ses *clavecins*, moitié en cordes de cuivre pour les sons graves, & moitié en cordes de fer pour les sons aigus. Il fit à l'imitation de l'orgue un second rang de touches dont l'objet fut de produire des nuances, en faisant entendre trois cordes sur un clavier & une seule sur l'autre. Il porta l'étendue du clavier à quatre octaves d'*ut* à *ut*, en ajoutant quatre sons graves aux quarante-cinq dont il étoit composé avant lui.

Ce qui a sur-tout distingué cet habile facteur est la qualité, la plénitude & l'égalité de son qu'il a données à ses *clavecins*, par d'heureuses proportions, par un soin extrême dans le choix du bois dont il formoit les tables de ses instrumens ; par l'attention avec laquelle il rapportoit les fils du bois de ces tables pour que rien n'interceptât la vibration, & par la gradation qu'il observoit dans leur épaisseur, proportionnée aux différens nombres de vibrations entre les sons graves & aigus.

Les premiers *clavecins* de Hans Ruckers sont de la fin du seizième siécle. Ce facteur avoit été menuisier à Anvers : il quitta son premier métier pour s'adonner entierement à la fabrication des *clavecins*. Cette circonstance prouve que ces instrumens étoient fort répandus alors. Hans & ses deux fils Jean & André presqu'aussi habiles que lui en envoyèrent un nombre prodigieux en France, en Espagne, en Angleterre & en Allemagne.

Les Italiens ne profitèrent pas des nouveaux progrès du *clavecin*, & continuèrent à faire les leurs à deux unissons & un clavier. Comme ces instrumens ne sont guère destinés chez eux qu'aux compositeurs, & sont particuliérement employés à accompagner la voix, on n'y recherche qu'une harmonie douce. Les meilleurs facteurs d'Italie ont été le Prêtre, Zanetti, le Crotone, Farini, tous du commencement du dix-septième siécle. Le dernier de ces facteurs a monté quelques-uns de ses *clavecins* en cordes de boyaux. Il en existe encore dans plusieurs villes d'Italie qui attestent l'avantage de ces cordes sur celles de fer ou de cuivre, pour la qualité du son.

En France, Richard & d'autres facteurs, vers le même temps, acquirent de la réputation. Cent ans après, Blanchet les surpassa par le son agréable de ses *clavecins*, & principalement par la légéreté extrême de ses claviers, qui contribua beaucoup aux progrès de cet instrument en France. Blanchet refit des claviers à un grand nombre de *clavecins* des Ruckers, auxquels il ajouta quatre notes graves & autant d'aigues.

L'étendue du clavier a depuis été portée à cinq octaves. D'après plusieurs essais faits depuis quelque temps, on peut conjecturer que les bornes de cette étendue seront bientôt reculées.

Tel est à peu près l'état où le *clavecin* s'est maintenu, malgré tout ce qu'on a successivement tenté & exécuté d'heureux ou d'absurde pour en velouter ou en varier le son véritable, qui a toujours paru aigre aux oreilles délicates. On a fait des *clavecins* qui ont plus de vingt changemens pour imiter le son de la harpe, du luth, de la mandoline, du basson, du flageolet, du hautbois, du violon & d'autres instrumens. Les sons qui ont été découverts dans le cours des expériences, & auxquels on n'a pu attribuer d'analogie avec ceux d'instrumens connus, ont eu des noms nouveaux, comme *jeu céleste*, *&c.* Dans ce nombre de jeux, il en est qui auroient mérité d'être conservés, si leur peu de solidité n'en empêchoit l'usage général.

Pour produire ces divers effets, on a multiplié les rangs de sautereaux, & au lieu de plumes quelques uns ont été armés des matières les plus propres à rendre l'intention. Celui qui exécute peut sans s'interrompre faire entendre ces différens jeux, ou séparement, ou plusieurs réunis, au moyen de ressorts qu'il fait mouvoir par des boutons à la portée des genoux, & par des pédales. Quelquefois, pour faciliter encore les combinaisons, on a ajouté un troisième clavier. Enfin on a imaginé de placer un buffet d'orgue sous le *clavecin* & de faire communiquer les tuyaux avec le clavier de ce dernier instrument. L'orgue & le *clavecin* peuvent être entendus ensemble ou séparés. En réunissant la

variété de jeux adaptée au *clavecin*, aux divers jeux d'orgue dont l'espace est susceptible, le nombre en devient prodigieux.

Les nuances manquoient au *clavecin* : l'on n'a pas trouvé d'autre manière, après celle des deux claviers, d'augmenter ou diminuer le son, que d'avancer ou reculer successivement par des ressorts les divers rangs de sautereaux, afin de les mettre hors de la portée des cordes, ou de les en rapprocher. Les Anglois ont cependant ajouté un autre moyen à celui-là, par un couvercle placé au-dessus des cordes & divisé en lattes bien jointes, qu'une pédale écarte & rapproche à tous les degrés, pour faire sortir ou pour renfermer le son.

Tant de complications dénotent l'imperfection du *clavecin*. Elles exigent trop d'adresse dans les ouvriers, & de patience dans ceux qui exécutent : les ressorts en sont trop gênans & les réparations trop souvent nécessaires, pour que les instrumens où on les a entassés ne soient pas très-rares. Est-ce d'ailleurs par des imitations fausses & puériles que l'on doit chercher à nous attacher ? Un instrument où l'unité, la pureté de son & tous les degrés désirables de force & de douceur, parlent au cœur sans blesser l'oreille, remplit bien mieux le but de la musique. (Voyez *Piano-forte*.)

Parmi cet amas d'inventions l'on doit distinguer les peaux de buffle, substituées aux plumes, & qui produisent un son moëlleux & rond, bien différent de celui que donnent les plumes. Ces peaux, épaisses à l'endroit où elles sont fixées aux sautereaux, & amincies à l'autre extrémité, peuvent, par leur flexibilité, forcer & adoucir le son. On a joint dans un grand nombre de *clavecins*, aux trois rangs de plumes un quatrième rang de sautereaux garnis de ces peaux de buffles. Elles donnent à ces *clavecins* une beauté de son qui auroit dû détruire l'usage des plumes ; mais l'habitude arrête trop souvent le progrès des arts.

On ne doit pas non plus omettre l'invention d'un double fond, au moyen duquel on applique au-dessous du *clavecin*, ou du piano-forte, des cordes frappées par des marteaux, que font mouvoir des pédales semblables à celles de l'orgue. Silbermann à Strasbourg & Peronard à Paris ont exécuté très-heureusement cette idée, due à Schobert, célèbre claveciniste. Elle enrichit le *clavecin* de deux octaves de sons graves & d'une infinité de ressources d'harmonie.

Le *clavecin* partage le défaut de justesse des autres instrumens à touches, & de ceux dont l'intonation est fixe. On a tenté de diminuer cette deffectuosité en donnant la différence entre les dièzes & les bémols par une addition de touches. Ce genre d'amélioration aura de la peine à s'introduire, à cause des difficultés qu'il présente aux exécutans & aux accordeurs.

L'espace que les *clavecins* occupent en a fait construire autrefois dont le corps élevé perpendiculairement forme un angle avec le clavier. Dans ces instrumens, le clavier & le sautereau tiennent ensemble. La foiblesse de leur son à toujours fait préférer les *clavecins* horisontaux.

On a essayé, pour prolonger les sons du *clavecin*, de substituer aux sautereaux des espèces d'archets. La qualité de son qui en est résultée n'a pas procuré une grande réussite à cette invention.

Une recherche plus ingénieuse, dont l'avantage seroit inappréciable, & qui a déjà excité l'émulation de plusieurs artistes, est celle d'une machine jointe au *clavecin*, qui pût noter les idées de celui qui exécute à mesure qu'il les rend. Cette machine n'a donné encore que des résultats qui font desirer de nouveaux efforts & espérer de plus heureux succès.

Il n'est pas étonnant que l'on se soit tant occupé à perfectionner un instrument qui, depuis deux cents ans est si généralement répandu en Europe, qu'il est devenu un des premiers objets d'agrément qui entrent dans l'éducation des femmes. Les succès du *clavecin* doivent d'abord avoir été fort lents. Les organistes l'auront long temps dédaigné. Ses sons courts & foibles rendoient insignifiant ou ridicule tout ce qui faisoit un bon effet sur l'orgue, dont les sons purs, majestueux, prolongés, convenoient mieux au style simple & grave de l'ancienne musique. On n'a pu sentir les avantages du *clavecin*, que quand le goût de la musique instrumentale se répandit & donna plus de feu & de légereté au chant & à l'harmonie. Alors les organistes s'en occupèrent, & quelques-uns déployèrent une exécution surprenante. On en trouve des preuves dans un livre contenant des pièces pour la virginale, à l'usage de la Reine Elisabeth. A peine pourroit-on comparer les difficultés imaginées dans le dix-huitième siècle, à celles de plusieurs morceaux de ce recueil.

A mesure que la musique instrumentale s'est perfectionnée le style du *clavecin* à éprouvé des changemens. Il se ressentoit encore trop, il y a 60 ans, de celui de l'orgue. On a fait depuis une distinction plus juste entre ces deux instrumens. On a donné à la musique de *clavecin* le genre d'harmonie & d'exécution, la grace & la légéreté qui lui conviennent. Alberti, Scarlatti, Rameau, Mütel, Wagenseil, puis Schobert, ont presqu'en même temps opéré cette révolution. Les différens styles de ces auteurs ont servi pendant plus de vingt-cinq ans de modèle à ceux qui après eux ont composé pour le *clavecin*. Emanuel Bach, par sa musique savante, agréable & piquante, meriteroit peut-être la première place parmi les artistes originaux ; mais comme il composoit pour le piano-forte, usité en Allemagne avant d'être pour ainsi

dire connu ailleurs, il ne doit pas être confondu parmi eux. Il en est de même de divers auteurs qui, donnant à leur musique des nuances graduées, des oppositions & une mélodie convenables au son & aux ressources du piano-forté, ont préparé ou décidé la chûte du *clavecin*.

Les ressources inépuisables du *clavecin* pour l'harmonie & la faculté qu'il donne de représenter facilement sur le clavier l'effet des divers instrumens qui entrent dans la composition d'un orchestre, lui ont assigné le premier rang parmi les instrumens de musique. Il est devenu celui des compositeurs parce qu'il leur rend mieux compte de leurs intentions qu'aucun autre instrument. Il est devenu celui des maîtres de chant, parce que ses sons fixes guident les irrésolutions de la voix, toujours disposée à hausser ou baisser quand elle n'est pas soutenue, & qu'il accoutume la personne qui chante à sentir toutes les parties qui doivent l'accompagner. Cet emploi & ces avantages du *clavecin* l'ont mis en possession de diriger l'orchestre au théâtre & dans les concerts. Il n'y a pas vingt-cinq ans qu'il faisoit encore habituellement la basse-continue des sonates, ou solos, exécutés sur d'autres instrumens, & qu'il se joignoit même aux symphonies, quoiqu'il en gâtât l'effet.

Un usage aussi étendu du *clavecin* montre l'étendue des connoissances que doivent posséder ceux qui se destinent à cet instrument. Outre une execution nette, brillante & rapide, embellie par le goût & les graces, & une imagination exercée à se développer avec facilité, ils doivent être encore bons harmonistes, bons lecteurs, saisir à la première vue l'intention & l'esprit de chaque compositeur, & ils doivent, par une grande exactitude de mesure, & une attention à bien indiquer les cordes les plus sensibles & les plus expressives, savoir donner de la confiance au chanteur & de l'ensemble à l'orchestre.

(*M. Hullmandel.*)

* Nous n'ajouterions rien à l'excellent article de M. *Hullmandel*, si le séjour qu'il fait depuis longtems à Londres ne l'avoit pas privé des moyens de suivre les découvertes précieuses qui ont été faites depuis peu, dans la fabrication des *clavecins*, par M. Paschal Tasquin, garde des instrumens de musique du roi, élève & successeur de feu Blanchet, & qui, en égalant l'adresse manuelle de son maître, l'a surpassé de beaucoup par son génie.

C'est à M. Paschal Tasquin que l'on doit les premiers *clavecins* où le buffle est substitué à la plume, & dont M Hullmandel fait l'éloge. Il a aussi inventé plusieurs autres méchaniques dont on trouvera le détail dans le volume des arts & métiers méchaniques, tome IV, première partie. Mais l'invention la plus intéressante qu'il ait appliquée à cet instrument, c'est la suppression des chevilles destinées à monter les cordes, lesquelles sont remplacées par un anneau qui monte les deux cordes à la fois, ou plutôt qui, séparant une seule corde par le juste milieu, en monte en même tems les deux longueurs & procure ainsi l'unisson le plus parfait Nous nous ferons mieux entendre en donnant la description de cette méchanique, telle à-peu-près qu'on peut la voir dans le rapport fait par M. le baron de Dietrick à l'académie des sciences.

Dans les *clavecins* ordinaires, les chevilles destinées à mettre les cordes au ton sont plantées perpendiculairement sur la face supérieure du sommier. Chacune d'elles ne peut tendre qu'une des deux cordes dont on compose l'unisson. On sait combien il est embarrassant d'enrouler les cordes sur ces chevilles & combien il faut d'usage & de tâtonnement pour modifier & proportionner la force qu'on emploie au plus ou moins de résistance qu'opposent les chevilles, presque toujours trop dures dans les instrumens nouveaux, & souvent si lâches dans les vieux, qu'elles ne tiennent plus que difficilement au point desiré. Enfin, les cordes cassent fréquemment dans les courbures qu'on leur donne en les roulant.

Au lieu de ces deux cordes, M. Paschal n'en emploie qu'une dont les deux extrémités sont attachées parallellement sur la table, & qui, se trouvant ainsi ployée en deux, passe du côté du sommier dans un étrier ou bride sur lequel elle glisse comme elle feroit sur une poulie. Cette bride, de fil de laiton, courbée & polie avec soin, saisit ainsi le milieu de la corde, tandis que la queue, garnie d'une vis de rappel, va sortir de l'autre côté du sommier qui regarde le clavier, & reçoit un écrou au moyen duquel la bride avance vers la table ou s'en éloigne.

On conçoit aisément qu'une corde ainsi courbée fait l'office de deux cordes, en observant que ces deux branches ou longueurs parfaitement égales, tendues, de part & d'autre, parallellement & horisontalement, se fixent, comme nous l'avons dit, par leurs extrémités, aux pointes d'arrêt placées derrière le chevalet. Il est évident qu'en serrant l'écrou pour monter la corde, l'effort agit d'une manière absolument semblable sur les deux longueurs égales, & qu'on ne peut avoir ainsi que l'unisson le plus parfait. Si la corde hausse ou baisse par le relâchement de l'écrou ou par l'action de l'atmosphère, il est certain que les deux parties de la corde haussent ou baissent à la fois dans la même proportion. Un autre avantage de cette méchanique si simple, c'est que les cordes cassent beaucoup moins & conservent l'accord bien plus long-tems que par l'usage ordinaire.

M. Paschal Tasquin a trouvé plusieurs autres moyens de perfection pour cet instrument; mais comme il ne les a d'abord appliqués qu'au *piano-forte*, nous nous réservons à en parler à cet article. (Voyez *Piano-forte*.)

M.

M. Hullmandel paroît regretter qu'on n'ait pas pu remédier à l'imperfection des *clavecins* qui expriment deux sons différens, le dièze & le bémol, par la même touche, & nécessitent ainsi le tempérament, qui n'est qu'une altération des sons donnés par la nature. Il observe que le moyen imaginé pour y parvenir par une addition de touches s'introduiroit difficilement, parce qu'en effet il obligeroit à une nouvelle étude ceux qui sont aujourd'hui le plus habiles sur cet instrument. Mais ne seroit-il pas possible d'obtenir cet avantage sans rien changer au doigter, mais simplement en ajoutant des pédales comme à la harpe? Expliquons cette idée.

Toutes les touches noires des *clavecins*, ou les touches blanches des piano-forte serviroient, comme dans les instrumens ordinaires, à exprimer les notes naturelles *ut re mi fa sol la si*, accordées en quintes justes. Les autres touches, au nombre de cinq par octave, & destinées à exprimer également les dièzes & les bémols, ne serviroient, dans l'instrument proposé, qu'à exprimer ces derniers sans le secours des pédales. Ainsi les petites touches feroient *re b*, *mi b*, *sol b*, *la b*, & *si b*. Or, comme l'*ut* dièze est plus haut que le *re b*; le *re* dièze plus haut que le *mi b*; le *fa* dièze plus haut que le *sol b*; le *sol* dièze plus haut que le *la b*; & le *la* dièze plus haut que le *si b*, il y auroit une pédale pour chacune de ces notes qui feroit marcher un chevalet mobile, & en raccourcissant la corde dans la proportion convenable, lui donneroit le son desiré; ainsi la même touche rendroit comme à présent le *mi b* & le *re* dièze, mais avec un son différent.

Pour le *mi* dièze & le *si* dièze, on les exprimeroit suivant l'usage sur la touche du *fa* & de l'*ut* naturels, haussés par une pédale; mais j'avoue que les notes *fa* bémol & *ut* bémol seroient plus embarrassantes, attendu qu'elles n'ont point de touches particulières; que les chevalets mobiles qui peuvent hausser une corde ne sauroient la baisser, & que les touches du *mi* & du *si* naturels sur lesquelles on fait ces notes seroient trop hautes pour rendre justes le *fa* & l'*ut* bémols. Il faudroit donc que la pédale fût placée sur le *re* naturel pour rendre le *fa* bémol, & sur le *la* naturel pour rendre l'*ut* bémol, & c'est la seule difficulté que rencontreroient les *claveciniſtes*. Mais comme on fait rarement usage de ces notes, elles leur causeroient peu d'embarras, & il ne leur faudroit pas beaucoup d'exercice pour y être tout-à fait accoutumés. Il seroit bon de distinguer ces deux pédales des sept autres, & de placer les unes à droite, les autres à gauche pour plus de clarté. Il n'est pas nécessaire de dire que la même pédale hausseroit en même tems toutes les notes du même nom dans l'étendue du clavier, comme cela se pratique sur la harpe. On n'objectera pas non plus l'embarras de recourir à des pédales, puisqu'il en existe dans les *clavecins* à méchanique pour obtenir des nuances diverses ou différens jeux.

Je sais bien que la suppression du tempérament par ce moyen ne donneroit pas encore les sons de la nature, qui n'admet point le systême des quintes justes par la progression triple. Mais si vicieux que soit ce systême, nos oreilles y sont accoutumées, & elles ne supporteroient pas le *fa* & les deux *la* que donne la nature, tels que les font entendre la trompette & le cor. (Voyez *Tempérament.*)

Voyez, pour les diverses formes de *clavecin*, ainsi que pour les autres instrumens analogues, & même le *clavecin* oculaire du Père Castel, le dictionnaire des arts & métiers déjà cité.

(*M. Framery.*)

CLAVIER, *s. m.* Portée générale ou somme des sons de tout le systême qui résulte de la position relative des trois clefs. Cette position donne une étendue de douze lignes, & par conséquent de vingt-quatre degrés ou de trois octaves & une quarte. Tout ce qui excede en haut ou en bas cet espace, ne peut se noter qu'à l'aide d'une ou plusieurs lignes postiches ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui composent la portée d'une clef. Voyez (*planc. de musiq. fig.* 64.) l'étendue générale du *clavier*.

Les notes ou touches diatoniques du *clavier*, lesquelles sont toujours constantes, s'expriment par des lettres de l'alphabet, à la différence des notes de la gamme, qui étant mobiles & relatives à la modulation, portent des noms qui expriment ces rapports. (Voyez *Gamme* & *Solfier.*)

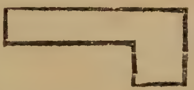
Chaque octave du *clavier* comprend treize sons, sept diatoniques & cinq chromatiques, représentés sur le *clavier* instrumental par autant de touches. (Voyez *planc. de musiq. fig.* 65.) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze cordes; savoir, une de plus entre le *re* dièze & le *mi* naturel, l'autre entre le *sol* dièze & le *la*; & ces deux cordes, qui formoient des intervalles enharmoniques & qu'on faisoit sonner à volonté au moyen de deux touches brisées, furent regardées alors comme la perfection du systême; mais en vertu de nos règles de modulation, ces deux ont été retranchées, parce qu'il en auroit fallu mettre par-tout (Voyez *Clef*, *Portée.*) (*J. J. Rousseau.*)

Clavier. Ce n'est que figurément que le terme de *clavier* sert à désigner *la somme des sons de tout le systême qui resulte de la position relative des clefs.* Au propre, le *clavier* est l'assemblage de toutes les touches du clavecin, lesquelles représentent, ou doivent représenter tous les sons qui peuvent être employés dans l'harmonie.

Il y a quelques erreurs dans l'article de Rousseau, parce qu'il s'est attaché à de fausses étymologies.

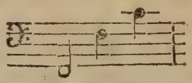
Les instrumens les plus anciens dont on se soit

ſervi pour exécuter l'harmonie moderne, ſont l'orgue & le clavecin. Les touches dont ils ſont compoſés s'appelloient *clef*, en latin *clavis*, ſoit d'après quelque rapport métaphorique, ſoit plutôt à cauſe de leur forme échancrée par un bout & qui ne reſſemble pas mal à une clef.

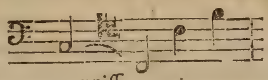


C'eſt de là qu'on a donné au clavecin le nom latin de *clavecembalum* ou *clavicembalum*; à l'épinette celui de *clavicordium*, &c. Les Anglois donnent encore aux touches du clavecin & de l'orgue le nom de *key*, clef.

Rien ne prouve mieux que la muſique moderne n'eſt parvenue à l'état où elle eſt aujourd'hui que par une ſuite de tâtonnemens, qu'elle a été inventée, pour ainſi dire, au jour la journée, que l'inſuffiſance actuelle des trois clefs pour repréſenter la totalité du *clavier.* Il s'en falloit de beaucoup que les anciens clavecins euſſent l'étendue des nôtres; ils ne paſſoient guère celle de la voix humaine qui, dans ce tems, n'étant jamais forcée, ou, ſi l'on veut, n'étant pas aſſez cultivée, ſe trouvoit renfermée dans trois octaves Ainſi, les baſſes-tailles, c'eſt-à-dire, les voix les plus graves alloient du *fa* d'en bas à l'*ut* d'en haut, une octave & une quinte au deſſus. Exemple:

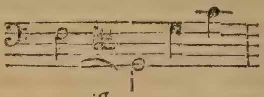


Enſuite les tailles, depuis l'*ut*, une quinte au-deſſus du *fa* le plus grave, juſqu'au *fa*, une octave & une quarte au-deſſus. Exemple:



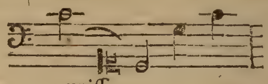
uniſſ.

La haute-contre, la plus aiguë des voix d'homme, alloit depuis le *fa*, une octave au-deſſus du plus grave, juſqu'au *ſi*, une octave & une quarte au deſſus. Exemple:



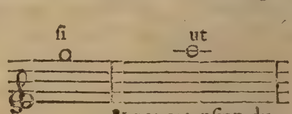
uniſſ.

Les deſſus, depuis l'*ut*, une octave & une quinte au deſſus du *fa* grave, juſqu'au *fa* qui complettoit la troiſième octave. Exemple:



uniſſ.

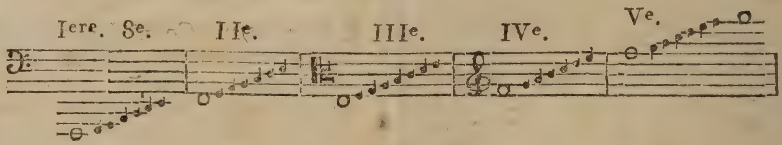
Enfin les deſſus exécutés par les inſtrumens alloient juſqu'au *ſi* ſupérieur à ce dernier *fa*, & aujourd'hui même, on ne ſauroit aller plus haut ſur le violon ſans démancher. Exemple:



& par extenſion du petit doigt.

Mais ces ſons, qu'on ne pouvoit exprimer qu'au moyen de lignes ſurajoutées, excédoient déjà le diapaſon des voix.

Aujourd'hui les voix, & ſur-tout les inſtrumens, ont paſſé de beaucoup cette étendue première: au lieu de trois octaves, le clavecin en a cinq: les voix ſe ſont élevées à l'aigu, aſſez communément d'une quinte, & même d'une octave pour quelques individus. Nous avons entendu à Paris Mme. Agujari, ſurnommée *la Baſtardella*, & depuis elle pluſieurs autres, Mmes. Danzy le Brun, Mara, Giorgi, Mlle. Renaud, &c. faire très-diſtinctement le plus haut *fa* du clavecin. Les flûtes s'élèvent facilement juſqu'à cette note; pour les violons, & même les violoncelles, joués par d'habiles maîtres, on pourroit dire que leur diapaſon à l'aigu eſt infini. Mais pour nous borner au clavecin qui contient les ſons employés le plus ordinairement, voici maintenant quelle eſt l'étendue de ſon *clavier.*



On voit de combien les ſons poſſibles & uſités excèdent les moyens connus de les repréſenter, & combien, par conſéquent, nos trois clefs & leurs poſitions multipliées ſont inſuffiſantes. Voyez le mot *Clef.*

(*M. Framery.*)

Clavier *d'orgue*, *de clavecin*, *&c.* Si j'avois pour le clavecin un élève aſſez impatient ou aſſez raiſonnable pour ne vouloir donner à l'étude de la muſique que le temps qu'il eſt permis de conſacrer à un art de pur agrément, & aſſez ſingulier pour ne vouloir apprendre la muſique que

pour soi-même, mon premier soin seroit de le dégoûter de son instrument, en lui faisant observer qu'il va être pour lui une source de difficultés, de désagrémens & d'ennui.

1°. Parce que la forme du *clavier* est absolument contraire au jeu correspondant & naturel des deux mains. Je lui ferois d'abord essayer sur une table la volubilité de ses doigts, en lui faisant contrefaire le jeu du clavecin, & je ne manquerois pas de lui faire appercevoir que le méchanisme total de l'une de ses mains est absolument semblable & correspondant à celui de l'autre; que ce sont les doigts de même dénomination qui, dans chaque main, baissent, s'élèvent, s'allongent, s'étendent, &c. de sorte que les mouvemens que pratique, par exemple, la main droite en allant de gauche à droite, la gauche les copie exactement en allant de droite à gauche. Delà je ferois conclure à mon élève la nécessité de placer les sons graves au milieu de son *clavier*, & les sons aigus à droite & à gauche: c'est-à-dire, de faire adapter à son instrument deux *claviers* en sens inverse l'un de l'autre. Delà deux avantages remarquables: le premier, de fournir aux commençans un moyen très-facile, (par conséquent très-encourageant) de pratiquer un accompagnement à l'octave; le second, de faire très-souvent avec les doigts correspondans dans chaque main des notes de même dénomination; ce qui auroit toujours lieu dans les notes à l'octave.

Ecoutez les claveciniştes, organistes, &c. ils vous diront tous que la première & la plus grande difficulté du clavecin vient de l'identité de jeu dans les deux mains, & de la diversité des touches qu'elles font baisser par des mouvemens semblables. La nouvelle conformation du *clavier* que je propose lève cette difficulté.

2°. Après lui avoir fait connoître les touches, je lui ferois jouer sur les touches naturelles quelques accords; *ut mi sol*, *si re sol*, *ut mi sol*, qu'il n'oublieroit pas, comme tous les commençans, de jouer avec le pouce, l'index & le doigt du milieu (de la main droite.) Ce doigter seroit aussi facile qu'il est naturel, si l'on n'avoit jamais de feintes, ou si l'on n'avoit que des feintes à toucher. Il est assurément plus commode de faire de cette manière un accord parfait sur les touches naturelles, que de le faire avec l'index, le quatrième & le cinquième doigt. Or, rien de plus facile que d'employer le jeu du pouce de la main droite même sur les feintes. Il s'agit de faire un double *clavier*, l'inférieur un peu plus court que le supérieur, & à un pouce de distance l'un de l'autre, de sorte que le *clavier* inférieur n'empêche nullement le pouce de passer dans le besoin sous les autres doigts. Par ce moyen il n'y a aucune face d'accord qui ne puisse succéder à un autre accord, les dièzes ou bémols pouvant être faits du pouce sur le *clavier* inférieur, sans déranger la position naturelle de la main. Telle est la seconde commodité que je procurerois à mon élève.

3°. Je lui ferois jouer, pendant quelque tems, la gamme naturelle en notes égales dans tous les mouvemens; largo, adagio, andante, &c. je lui ferois remarquer qu'il ne va point en mesure, puisque les deux dernières notes marchent à contre-temps:

ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*
fr.	lev.	fr.	lev.	fr.	lev.	fr.	lev.

Je lui ferois remédier à cet inconvénient de notre gamme en lui faisant toucher deux fois le *la*:

ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*la*	*si*	*ut*
f.	l.	f.	l.	f.	l.	f.	l.	f.

Mais en voulant exécuter prestissimo, il s'appercevroit bien qu'il est plus facile de parcourir le *clavier* en faisant une note de chaque doigt que de toucher (dans la vîtesse) deux fois une note du même doigt. Je l'engagerois donc encore à introduire un second *la* parmi les touches naturelles de son *clavier*, en conservant le même intervalle de quatre-vingt lignes pour l'octave, c'est-à-dire, que chaque touche, au lieu d'avoir dix lignes de largeur, seroit réduite à neuf.

Je ne tarderois pas à le convaincre que les deux *la* ne doivent point être à l'unisson. Car, lui dirois-je, le chant *ut re mi fa* est parfaitement semblable au chant *sol la si ut*; si donc vous levez sur le *si* pour frapper sur l'*ut*, vous devez, par la même raison, lever sur le *mi* & frapper sur le *fa*. Cependant l'oreille fait éprouver un repos sur le *sol* à quiconque entonne en notes égales *ut re mi fa sol*; comment concilier ici le calcul des intervalles avec le sentiment de la mesure?

Ici, je recourrois au monocorde. Je ferois trouver à mon élève les longueurs des cordes de la gamme des modernes:

ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*
$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{3}{32}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{2}{27}$	$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{16}$

& par les vibrations:

ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*
8	9	10	$\frac{32}{3}$	12	$\frac{27}{2}$	15	16.

Je lui démontrerois par l'expérience, (voyez les expériences du numéro premier de mon art. *Basse-fondamentale*,) 1°. que le *fa* & les deux *la* doivent completter la progression arithmétique de la gamme:

ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*la*	*si*	*ut.*
8	9	10	11	12	13	14	15	16.

2°. Que dans cette forme progreſſive, les frappés ſe font ſur les nombres pairs, les levés ſur les nombres impairs. (Voyez ibidem n°. II.) Que dans cette gamme les nombres impairs $\overset{re}{9}\ \overset{fa}{11}\ \overset{la}{13}\ \overset{si}{15}$ forment un accord ſuſpenſif lequel ſe réſout ſur les nombres pairs $\overset{mi}{10}\ \overset{sol}{12}\ \overset{la}{14}\ \overset{ut}{16}$. (Voyez ibidem n°. I, neuvième expérience.) De ſorte qu'en intercalant quatre doigts de la main gauche (qui toucheroit les notes impaires) entre quatre doigts de la main droite (qui toucheroit les notes paires,) on auroit une ſucceſſion de deux accords, dont l'impair ſeroit propre à toutes les notes impaires de la gamme, & le pair à toutes les notes paires; & cela par le doigter le plus ſimple poſſible, c'eſt-à-dire, en levant ſucceſſivement l'une des deux mains intercalées. Exemple: *Nota.* dans cet exemple j'appelle *ta* le premier *la.*

ut	ſi	ut	ſi	ut	ſi	ut	ſi	ut
la	ta	la	ta	la	ta	la	ta	la
ſol	fa	ſol	ſa	ſol	fa	ſol	fa	ſol
mi	re	mi	re	mi	re	mi	re	mi

ut re mi fa ſol ta la ſi ut.

Enfin, pour lui ſauver le dégoût d'apprendre à jouer le même morceau de quinze manières différentes, tant en majeur qu'en mineur, je lui ferois faire un *clavier* mobile, (les Anglois commencent à en faire de cette eſpèce,) avec lequel il pût toujours jouer au naturel, c'eſt-à-dire, ſans dièzes ni bémols à la clef. (V. *Harmonica.*)

Voilà ce qui regarde le *clavier.* La connoiſſance des notes pourroit encore recevoir quelque ſimplification, en réduiſant toutes les clefs à une ſeule, (voyez mon art. *Clef.*) & la lecture de la muſique à une ponctuation régulière. (Voyez mon art. *Barres.*)

Je ne propoſe point ces changemens en faveur des maîtres, mais des écoliers qui ont droit d'exiger d'eux la méthode la plus ſimple & la plus expéditive. Au reſte, je ne dois point être ſurpris de voir les vues que j'expoſe dans cet article éprouver le ſort de toutes les découvertes qui contrarient l'ignorance, l'habitude ou la vanité des artiſtes. Il eſt très-poſſible qu'elles ne prennent pas parmi les muſiciens.

(*M. l'abbé Feytou.*)

CLEF, *ſ. f.* Caractère de muſique qui ſe met au commencement d'une portée, pour déterminer le degré d'élévation de cette portée dans le clavier général, & indiquer les noms de toutes les notes qu'elle contient dans la ligne de cette *clef.*

Anciennement on appelloit *clefs*, les lettres par leſquelles on déſignoit les ſons de la gamme. Ainſi la lettre A étoit la *clef* de la note *la*, C, la *clef* d'*ut*, E, la *clef* de *mi*, &c. A meſure que le *ſyſtême* s'étendit, on ſentit l'embarras & l'inutilité de cette multitude de *clefs.* Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *clef* au commencement de chacune des lignes de la portée; car il ne plaçoit point encore de notes dans les eſpaces. Dans la ſuite on ne marqua plus qu'une des ſept *clefs* au commencement d'une des lignes ſeulement; & celle-là ſuffiſoit pour fixer la poſition de toutes les autres, ſelon l'ordre naturel. Enfin de ces ſept lignes ou *clefs*, on en choiſit quatre qu'on nomma *claves ſignatæ* ou *clefs marquées*, parce qu'on ſe contentoit d'en marquer une ſur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres: encore en retrancha-t-on bientôt une des quatre; ſavoir, le gamma, dont on s'étoit ſervi pour déſigner le *ſol* d'en bas, c'eſt-à-dire, l'hypoproſlambanomène ajoutée au ſyſtême des Grecs.

En effet, Kircher prétend que ſi l'on eſt au fait des anciennes écritures, & qu'on examine bien la figure de nos *clefs*, on trouvera qu'elles ſe rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la note qu'elle repréſente. Ainſi la *clef* de *ſol* étoit originairement un G, la *clef* d'*ut* un C, & la *clef* de *fa* une F.

Nous avons donc trois *clefs* à la quinte l'une de l'autre. La *clef* d'*F ut fa*, ou de *fa*, qui eſt la plus baſſe; la *clef* d'*ut* ou de C *ſol ut*, qui eſt une quinte au-deſſus de la première; & la *clef* de *ſol* ou de G *re ſol*, qui eſt une quinte au-deſſus de celle d'*ut*, dans l'ordre marqué; (*pl. de muſ. fig.* 66.) ſur quoi l'on doit remarquer que par un reſte de l'ancien uſage, la *clef* ſe poſe toujours ſur une ligne & jamais dans un eſpace. On doit ſavoir auſſi que la *clef* de *fa* ſe fait de trois manières différentes; l'une dans la muſique imprimée; une autre dans la muſique écrite ou gravée, & la dernière dans le plain-chant. Voyez ces trois figures. (*pl. de muſ. fig.* 67.)

En ajoutant quatre lignes au-deſſus de la *clef* de *ſol*, & trois lignes au-deſſous de la *clef* de *fa*; ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes ſtables, on voit que le ſyſtême total des notes qu'on peut placer ſur les degrés relatifs à ces *clefs* ſe monte à vingt-quatre, c'eſt-à-dire, trois octaves & une quarte, depuis le *fa* qui ſe trouve au-deſſous de la première ligne, juſqu'au *ſi* qui ſe trouve au-deſſus de la dernière, & tout cela forme enſemble ce qu'on appelle *le clavier général*; par où l'on peut juger que cette étendue a fait longtemps celle du ſyſtême. Aujourd'hui qu'il acquiert ſans ceſſe de nouveaux degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces degrés ſur des lignes poſtiches qu'on ajoute en haut ou en bas, ſelon le beſoin.

Au lieu de joindre enſemble toutes les lignes comme j'ai fait, (*fig.* 68.) pour marquer le rapport des *clefs*, on les ſépare de cinq en cinq, parce que c'eſt à-peu-près aux degrés compris dans

cet espace qu'est bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *portée*, & l'on y met une *clef* pour déterminer le nom des notes, le lieu des semi-tons, & montrer quelle place la portée occupe dans le clavier.

De quelque manière qu'on prenne, dans le clavier, cinq lignes consécutives, on y trouve une *clef* comprise, & quelquefois deux ; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'usage a même prescrit celle des deux qu'il faut retrancher, & celle qu'il faut poser ; ce qui a fixé aussi le nombre des positions assignées à chaque *clef*.

Si je fais une portée de cinq lignes du clavier, en commençant par le bas, j'y trouve la *clef* de *fa* sur la quatrième ligne : voilà donc une position de *clef*, & cette position appartient évidemment aux notes les plus graves ; aussi est-elle celle de la *clef* de basse.

Si je veux gagner une tierce dans le haut, il faut ajouter une ligne au-dessus ; il en faut donc retrancher une au-dessous, autrement la portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *clef* de *fa* se trouve transportée de la quatrième ligne à la troisième, & la *clef* d'*ut* se trouve aussi sur la cinquième ; mais comme deux *clefs* sont inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que la portée de cette *clef* est d'une tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troisième portée où la *clef* de *fa* se trouveroit sur la deuxième ligne, & celle d'*ut* sur la quatrième. Ici l'on abandonne la *clef* de *fa*, & l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une tierce à l'aigu, & on l'a perdue au grave.

En continuant ainsi de ligne en ligne, on passe successivement par quatre positions différentes de la *clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *sol*, on la trouve posée sur la deuxième ligne, & puis sur la première ; cette position embrasse les cinq plus hautes lignes, & donne le diapason le plus aigu que l'on puisse établir par les *clefs*.

On peut voir, (*pl. de mus. fig.* 69.) cette succession des *clefs* du grave à l'aigu ; ce qui fait en tout huit portées, *clefs*, ou positions de *clefs* différentes.

De quelque caractère que puisse être une voix ou instrument, pourvu que son étendue n'excède pas à l'aigu ou au grave celle du clavier général, on peut dans ce nombre lui trouver une portée & une *clef* convenables, & il y en a en effet de déterminées pour toutes les parties de la musique. (Voyez *Parties*.) Si l'étendue d'une partie est fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajouter au-dessus ou au-dessous devienne incommode, alors on change la *clef* dans le courant de l'air. On voit clairement par la figure quelle *clef* il faudroit prendre pour élever ou baisser la portée, de quelque *clef* qu'elle soit armée actuellement.

On voit aussi que pour rapporter une *clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux sur le clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque note de l'une des *clefs* est à l'égard de l'autre. C'est par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aisément les partitions.

Il suit de cette méchanique, qu'on peut placer telle note qu'on voudra de la gamme sur une ligne ou sur un espace quelconque de la portée, puisqu'on a le choix de huit différentes positions, nombre des notes de l'octave. Ainsi l'on pourroit noter un air entier sur la même ligne, en changeant la *clef* à chaque degré. La figure 70 montre par la suite des *clefs* la suite des notes *re fa la ut mi sol si re*, montant de tierce en tierce, & toutes placées sur la même ligne. La figure suivante 71 représente sur la suite des mêmes *clefs* la note *ut* qui paroît descendre de tierce en tierce sur toutes les lignes de la portée, & au-delà, & qui cependant, au moyen des changemens de *clef*, garde toujours l'unisson. C'est sur des exemples semblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup-d'œil le jeu de toutes les *clefs*.

Il y a deux de leurs positions ; savoir, la *clef* de *sol* sur la première ligne & la *clef* de *fa* sur la troisième, dont l'usage paroît s'abolir de jour en jour. La première peut sembler moins nécessaire, puisqu'elle ne rend qu'une position toute semblable à celle de *fa* sur la quatrième ligne, dont elle diffère pourtant de deux octaves. Pour la *clef* de *fa*, il est évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troisième ligne, on n'aura plus de position équivalente, & que la composition du clavier, qui est complette aujourd'hui, deviendra par-là défectueuse.

(*J. J. Rousseau.*)

CLEF. Il est assez difficile de comprendre le commencement de cet article de Rousseau, parce que lui-même semble n'avoir pas trop bien compris la formation de la gamme par *Guido d'Arezzo*, qu'il appelle *Gui* d'après les auteurs qui traduisent les noms propres. « Anciennement, dit-il, on appelloit *clefs* les lettres par lesquelles on désignoit les sons de la gamme ». Ce n'étoit point les lettres qu'on appelloit *clefs* ; mais les touches du clavecin & de l'orgue, lesquelles étoient désignées chacune par une lettre, comme je l'ai dit au mot *clavier*. Rousseau auroit dû se rappeller que dans ce même article il avoit dit lui-même : « les notes ou touches » diatoniques du clavier, lesquelles sont toujours » constantes, s'expriment par des lettres de l'al- » phabet, &c. »

Je crois qu'on auroit de la peine à retrouver, d'après l'opinion citée de Kircher, dans la figure de nos *clefs* la lettre de la note qu'elle représente, si ce n'est dans la *clef* de *sol*, qui est évidemment non-seulement un G. comme il le dit, mais un G mêlé avec un S, première lettre du mot *Sol*, & qui se nommoit G *sol*. Ces deux lettres sont sensibles,

sur-tout dans les anciennes partitions où elles forment un monogramme. (*V. pl. de mus. fig.* 72.) Mais pour la *clef* d'ut qui a toujours été formée ainsi , je ne vois pas comment on y pourroit reconnoître un C, à moins qu'il ne soit en effet étrangement défiguré. J'y trouve plutôt la figure des dents d'une *clef* de porte, grossièrement imitée. La *clef* de *fa* ne me paroît pas ressembler davantage à une F ni dans son ancienne ni dans sa nouvelle forme; (*Musique ancienne.*) (*Plain-chant.*) (*Musique moderne.*) l'ancienne présente bien plutôt l'image d'une *clef* de porte & d'une *clef*-à-vis à la fois.

Quoi qu'il en soit, les trois *clefs* qui nous sont restées, & qui, par leurs positions différentes, équivalent à huit, ne sont plus suffisantes pour notre systême. Quelque *clef* qu'on veuille employer, non-seulement les voix excèdent dans leur diapason les degrés des portées, mais nos instrumens surpassent de beaucoup au grave & à l'aigu les sons qui peuvent être exprimés sur les portées à l'aide des *clefs*, ainsi que je l'ai déjà dit au mot *clavier*. On est obligé d'ajouter des lignes au-dessous & au-dessus des portées, ce qui embrouille infiniment la lecture de la musique, déjà très-difficile, par la nécessité de connoître les différentes *clefs*. Les violons sur-tout, dont l'étendue à l'aigu semble n'avoir d'autre borne que le chevalet, ne pouvant dans certains passages employer cette multiplicité de lignes surajoutées qui rendroit la musique indéchiffrable, y suppléent en écrivant ces passages une octave en-dessous, ce dont ils avertissent le lecteur par ce signe 8ª & par une ligne ou des points continués tant que le changement d'octave a lieu. On écrit le mot *loco*, lorsque la position revient en son véritable lieu.

On sent que toutes ces lignes ajoutées, ou ces précautions pour en dispenser, sont autant d'entraves dans un art qu'il faudroit chercher au contraire à simplifier le plus possible. Il y a deux remèdes à cette insuffisance actuelle des *clefs*, savoir, d'en augmenter le nombre en proportion du besoin qu'on en a, ou d'y renoncer tout-à-fait.

On a, de nos jours, proposé une *clef* nouvelle qu'on appelloit la *clef* de *si* & qui se posoit sur la première ligne. Elle étoit d'une quinte plus haute que la *clef* de sol sur la seconde ligne, & par conséquent épargnoit deux lignes surajoutées à l'aigu. Mais outre qu'elle obligeoit d'en ajouter deux au grave, ce qui faisoit quatre pour aller jusqu'au dernier sol du violon, elle avoit l'inconvénient de présenter aux artistes des positions & des dénominations nouvelles avec lesquelles ils n'étoient pas familiarisés. Cette invention ne fut pas adoptée, & tel sera le sort de toutes celles qui compliqueront l'art, & qui exigeront de nouvelles études de la part des artistes.

Il seroit donc plus simple, plus naturel, & peut-être plus convenable de se débarrasser tout-à-fait des *clefs*; ou, ce qui revient au même, de n'en garder qu'une ou deux. Cette proposition n'est pas nouvelle. Au commencement de ce siècle, Montéclair la proposa dans ses Principes de musique; depuis, un certain abbé La Cassagne prétendit à l'honneur de l'invention, & proposa, dans ses *Elémens du chant*, de s'en tenir à la *clef* de sol. Montéclair avoit plaidé pour la *clef* d'ut.

En 1767, M. Boyer publia *une lettre à M. Diderot*, dans laquelle il combat ce projet qu'il trouve *absurde*. M. Jacob, violon de l'académie royale de musique, ne le traita pas mieux dans une nouvelle méthode de musique qu'il fit paroître en 1769. D'autres auteurs l'ont aussi attaqué dans d'autres ouvrages; chacun a déduit ses raisons. Nous allons les exposer au public que nous prendrons pour juge; nous ne ferons dans ce procès que le rôle de rapporteur.

L'abbé La Cassagne, qui sentoit très-bien que les octaves ne peuvent pas être prises indifféremment l'une pour l'autre, que la gamme chantée par un dessus n'est pas la même que celle chantée par une basse, avoit proposé de désigner ces différentes octaves par autant de barres dont on auroit traversé la *clef* de sol qu'il conservoit. C'est-là surtout ce que M. Boyer traite d'absurdité. Il reproche à l'abbé La Cassagne d'ignorer que les différens genres de voix ne sont pas distingués entr'eux par des octaves, mais seulement par l'intervalle de tierce d'une partie à l'autre.

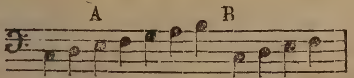
« Les *clefs*, dit son adversaire, ne sont autre » chose que l'expression des divers genres de voix, » & le signe de l'étendue particulière de chacun de » ces genres, bornée *ordinairement* à onze degrés. » Or, ces onze degrés étant renfermés dans le » cadre des cinq lignes appellé *portée*; il ne s'agit » plus que de désigner par une *clef* particulière » quels sont les degrés que peut parcourir librement tel ou tel genre de voix; & c'est-là précisément l'objet des *clefs* différentes dont on se » sert en musique..... Sur la première des cinq lignes, une basse chante *sol*, tandis que la basse-taille y chante *si*; que la taille y chante *re*, &c. » Il est donc *impossible* qu'une même clef puisse » représenter ces divers sons, ces divers degrés de » haut ou de bas qui, comme on voit, ne sont pas » distans entr'eux par des octaves, comme le » croyoit La Cassagne ».

La Cassagne n'a point cru l'absurdité qu'on lui prête; &, nous oserons le dire, le reproche qu'on lui en fait retombe entiérement sur l'objection. Il est très-vrai qu'une taille ne chante point à l'octave d'une basse-taille, mais cela ne fait rien à ce qu'on propose; il suffit d'établir qu'un *sol*, par exemple, qui n'est point à l'unisson d'un autre *sol*, est nécessairement à l'une de ses octaves; & c'est, à ce que nous croyons, ce que personne ne voudra contester.

D'après la diviſion des voix déterminée par l'adverſaire lui-même, chaque genre n'eſt diſtant de l'autre que de l'intervalle d'une tierce; ainſi la taille étant la plus voiſine de la baſſe taille, & n'ayant de même (à ce qu'on ſuppoſe) que onze degrés, il eſt évident que la taille aura une tierce de moins que la baſſe-taille au grave, & une tierce de plus à l'aigu. La même *clef* pourra donc ſervir à toutes deux juſqu'à cette tierce aiguë dont la première ſurpaſſe la ſeconde, & qu'elle ne pourroit exprimer ſur la portée (donnée comme le modèle de l'étendue de chaque voix) qu'en ſurajoutant une ligne. Mais avant que cette taille ſoit parvenue à cette tierce aiguë qu'elle a de plus, à cette ligne ſurajoutée, elle eſt ſortie de l'octave qu'elle parcouroit conjointement avec la baſſe-taille, & eſt entrée dans une autre. Or, c'eſt cette ſeconde octave que La Caſſagne propoſe de déſigner par une ſeconde barre. La haute-contre comparée de même à la baſſe-taille entreroit dans une troiſième octave, de là une troiſième barre, une quatrième pour les deſſus, & même une cinquième pour les inſtrumens.

Faut-il rendre ceci plus ſenſible par un exemple? La baſſe, dit-on, a onze degrés, & ſur la première des cinq lignes d'une portée chante *ſol;* la baſſe-taille qui la ſuit a de même onze degrés & chante *ſi* ſur cette première ligne, c'eſt-à-dire, qu'on lui donne la *clef* de *fa* ſur la troiſième ligne, ce qui donne le nom de *ſi* à la note poſée ſur cette première; la taille, pareillement de onze degrés étant écrite ſur la *clef* d'*ut* quatrième ligne, chantera *ut* ſur la première, &c. Voici donc l'étendue de ces trois voix.

On voit que la baſſe a pour étendue toute l'octave que je ſuppoſe la première, & que je déſigne par la lettre A, plus une quarte compriſe dans la ſeconde octave B; que la baſſe-taille ne contient que cinq ſons de cette première octave A, & que ceux qu'elle a de moins, elle les a de plus dans l'octave B. La taille n'a que trois ſons de l'octave A; elle a toute l'octave B, & même un ſon de l'octave C qui eſt la troiſième. A préſent, ſi l'on vouloit écrire ſur la même *clef* les onze degrés qui ſont ſuppoſés le diapaſon de chacune de ces trois voix, on ſent qu'il ſuffiroit de déſigner, par un ſigne convenu, le changement d'octave lorſque les notes ſurpaſſeroient les portées au grave ou à l'aigu, quoique les voix ne ſoient pas véritablement à l'octave l'une de l'autre. Ainſi, par exemple, ſur la *clef* de baſſe, c'eſt-à-dire, celle de *fa* quatrième ligne, on noteroit comme il ſuit l'étendue de la taille.



Ce changement, qu'on auroit l'attention de ne pas faire au milieu d'un trait, n'auroit qu'un inconvénient très-léger. Les claveciniſtes, les violons s'habituent fort facilement à tranſpoſer ainſi d'une octave; les voix en feroient de même.

Obſervons de plus que les ennemis de l'unité de *clef* ont pour objet d'éviter les lignes ajoutées en-deſſus ou en-deſſous, & de maintenir chaque voix dans l'étendue de la portée; mais peuvent-elles y reſter en effet? Les voix n'ont elles véritablement que onze degrés? M. Jacob prétend qu'elles n'en ont pas davantage *dès qu'on ne veut que chanter & non crier;* mais ſon opinion prévaudra-t-elle ſur l'uſage? Déterminera-t-elle les compoſiteurs & les chanteurs à ne plus aller au-delà déſormais, & faudra-t-il brûler tout ce que nous avons de muſique? Et quand même le chant ſe reſtreindroit dans les bornes qu'il a franchies, ſont-elles donc les mêmes pour les inſtrumens auxquels ces meſſieurs paroiſſent ne jamais ſonger? En eſt-il un ſeul qui n'ait que onze degrés d'étendue, & faudra-t-il que la muſique inſtrumentale ſoit écrite autrement que la muſique vocale?

Si le diapaſon des voix eſt beaucoup plus grand qu'il ne l'étoit lorſque la notation a été inventée, ſi celui des inſtrumens eſt tel qu'aucune *clef* ne puiſſe ſuffire à l'exprimer ſans ajouter des lignes aux portées, il eſt évident que les *clefs* ſont maintenant inutiles, puiſqu'elles ont ceſſé de remplir le but de leur inſtitution; auſſi, malgré leurs raiſonnemens contre une propoſition qui, ſelon eux, ne ſoutient pas même un moment d'examen, les amateurs ſe ſont inſenſiblement accoutumés à ne lire que ſur une ou deux *clefs*, & l'on ne rencontre guère que les compoſiteurs, que les muſiciens de profeſſion qui en connoiſſent davantage. Rouſſeau dit que de toutes les *clefs* on n'en a conſervé que trois dont deux, celle de *fa* & celle de *ſol* ſe poſent ſur deux lignes, & la troiſième, celle d'*ut* ſe poſe ſur quatre, ce qui équivaut à huit *clefs*. De ſon tems, & il paroît s'en plaindre, on abandonnoit déjà la *clef* de *ſol* première ligne, & celle de *fa* troiſième ligne. Aujourd'hui elles ont diſparu tout à-fait comme celle d'*ut* ſeconde ligne dont on ne ſe ſert plus

depuis long-tems & dont il a oublié de parler.

Il est probable que des cinq positions qui nous restent, savoir, *fa* quatrième ligne *sol* seconde, *ut* première, troisième & quatrième, plusieurs auront un jour le même sort. Déjà on néglige fort en France la *clef* d'*ut* première ligne consacrée aux dessus & fort incommode pour eux. On les écrit presque toujours sur la *clef* de *sol*. Nos hautes-contres, qui sont souvent des tailles, s'écriront peu-à-peu sur la *clef* d'*ut* quatrième ligne, qui, elle-même n'est pas fort nécessaire, & qui pourroit bien disparoître aussi. Alors nous resterions avec deux *clefs*, celle de *fa* quatrième ligne, & celle de *sol* seconde ligne. Voici comment ces deux *clefs* suffiroient pour embrasser toute l'étendue du clavier actuel, c'est-à-dire, tous les sons que les voix & les instrumens peuvent employer, sans rien changer à la manière de lire usitée.

La corde la plus grave du clavier est un *fa*; nous n'avons point d'instrumens & encore moins de voix qui descendent plus bas, ainsi ce *fa* doit être regardé comme le plus grave des sons appréciables. On ne peut, comme nous l'avons dit, noter l'octave qui commence par ce *fa*, sans ajouter plusieurs lignes au-dessous de la portée; mais au lieu de ces lignes, désignons par un A ou par un autre signe cette première octave, qui se trouvera ainsi renfermée dans la portée sans l'excéder ni en haut ni en bas. La seconde octave, celle que représente véritablement la *clef* de *fa* quatrième ligne, sera marquée par la lettre B. Il est rare qu'en descendant de la seconde octave à la première, on soit obligé d'employer des sons plus graves que l'*ut*; dans ce cas, on aura le choix de se servir des lignes auxquelles on est accoutumé, ou de faire usage du signe, dont par ce moyen on n'aura pas souvent besoin.

Cette seconde octave étant contenue dans la portée, ne sera désignée que dans des cas de nécessité. La troisième (toujours écrite sur la *clef* de *fa* quatrième ligne) s'étend à l'aigu jusqu'à l'*ut* traversé par une barre. Cet *ut* est à l'unisson de l'*ut* le plus grave de la *clef* de *sol* seconde ligne, aussi traversé d'une barre. Cette note est le point où les deux *clefs* se joignent; on aura le choix de l'écrire sur l'une ou l'autre, & on ne désignera encore cette troisième octave par un C que dans le cas de nécessité. Il en est de même de la quatrième écrite sur la *clef* de *sol*, & contenue dans la portée.

La cinquième commençant au *fa* posé sur la dernière ligne de la portée, ne pourroit être écrite qu'en surajoutant plusieurs lignes. Quand le chant obligera de la parcourir en entier ou à-peu-près, on la transposera d'une octave au-dessous, & la lettre E avec une ligne prolongée tout le long du passage désignera que cette octave est la cinquième; cette méthode n'embarrassera personne, puisqu'elle est déjà fort usitée pour les instrumens qui s'élèvent beaucoup à l'aigu. Mais lorsqu'on n'aura pas besoin de monter très haut; lorsqu'on écrira pour les voix, par exemple, qui s'élèvent rarement au-dessus du *si*, comme ce *si* s'écrit avec une seule ligne ajoutée, il ne sera pas nécessaire de transposer, ni d'employer aucun signe.

Quant à la sixième octave, &c. c'est-à-dire, tout ce qui excède le clavier, on ne trouvera nul inconvénient à l'indiquer par un signe, puisque même dans notre méthode de notation actuelle on ne peut l'écrire qu'en transposant une ou deux octaves au-dessous. Exemple du clavier général:

On voit donc qu'il n'y a rien de si facile que de faire servir ces deux *clefs* à tous les genres de voix & d'instrumens, ce qui est la grande objection des adversaires, puisqu'il suffira de marquer au commencement du chant à quelle octave du clavier il appartient, & c'est là ce que j'ai appellé le cas de nécessité où il faudroit que l'octave fût désignée par une lettre. Cette nécessité d'ailleurs est plus réelle pour les instrumens que pour les voix, car les voix sont averties par leur diapason naturel de l'octave dans laquelle elles doivent chanter. Supposez ce trait écrit sur la *clef* intermédiaire d'*ut* troisième ligne:

Donnez-le à chanter à un dessus, il le haussera naturellement d'une octave, & chantera comme s'il y avoit:

Donnez au contraire à une basse le trait suivant, écrit de même sur la clef d'*ut* troisième ligne,

il le baissera d'une octave, & le chantera ainsi:

Ainsi dans l'un & dans l'autre cas, les *clefs* n'auront pas rempli leur première destination.

On

On demandera peut-être pourquoi, si l'on fait tant que de réduire le nombre des *clefs*, on ne s'en tient pas tout uniment à une seule. La réponse est facile.

1°. Une seule *clef* ne peut exprimer qu'une octave & demie environ, & le clavier en contient cinq. Ce seroit donc quatre octaves & demie qu'il faudroit désigner par des lettres, & au lieu de se soustraire à l'embarras qu'on veut éviter, on ne feroit que le remplacer par un autre.

2°. Lorsqu'on proposoit de n'employer qu'une *clef*, c'étoit pour satisfaire au vœu du plus grand nombre d'amateurs, qui, étudiant ordinairement la musique instrumentale en même temps que la vocale, desiroient de trouver l'une & l'autre écrite sur la même *clef*, sur celle à laquelle ils étoient le plus habitués. La preuve, c'est que c'est la *clef* de *sol* deuxième ligne, consacrée à la plupart des instrumens, qui a prévalu. Mais ceux qui se sont exercés sur d'autres instrumens, comme le violoncelle, ou qui ont commencé l'étude de la musique avec une basse-taille déjà formée, auroient la même partialité pour la *clef* de *fa* quatrième ligne. Il ne faut donc pas prendre ce vœu à la lettre, mais c'est en saisir l'esprit que de proposer les deux *clefs*.

3°. L'innovation qui, en donnant le plus de facilité à la lecture de la musique, change le moins les usages reçus, doit être préférée. Or, en employant deux *clefs*, vous ne changez presque rien, car la transposition d'octave n'aura lieu que dans des cas rares, dans des cas où elle est déjà en partie usitée, & sera toujours moins embarrassante que les lignes sur-ajoutées auxquelles on propose de la substituer.

(*M. Framery*).

Clef. I. Si l'on ajoutoit une note à la gamme des modernes, la lecture de la musique en deviendroit plus facile, en ce que toutes les notes de même nom seroient placées de la même manière; par exemple, intercalez un *la* dans la gamme d'*ut*; & notez cette gamme sur la *clef* d'*ut* sur la première ligne du bas; tous les *ut* possibles seront placés sur la ligne, & tous les *re* sur le blanc, c'est-à-dire, entre les lignes.

II. Faites toutes vos portées de cinq lignes avec la *clef* de *sol* sur la seconde; à la place de la *clef* d'*ut* tirez une ligne ponctuée au-dessous de la cinquième, qui en soit plus éloignée que les autres ne le sont entre elles; faites-en autant au-dessus de ces cinq lignes à la place de la *clef* de *fa*; l'éloignement & la ponctuation de la ligne sur-ajoutée n'empêcheront nullement l'œil de rapporter constamment la *clef* de *sol* à la seconde ligne; & vous aurez l'avantage de lire toute espèce de musique, sans en être empêché par la différence des *clefs*.

(*M. l'Abbé Feytou.*)

CLEF PETITE. On appelloit quelquefois ainsi la *clef* de *fa* posée sur la troisième ligne, & *clef grande* la même *clef* posée sur la quatrième ligne. Aujourd'hui qu'on ne se sert plus que de la *clef* de *fa* sur la quatrième ligne, ces dénominations sont hors d'usage. (*M. de Castilhon.*)

CLEF TRANSPOSÉE. On appelle ainsi toute *clef* armée de dièses ou de bémols. Ces signes y servent à changer le lieu des deux semi-tons de l'octave, comme je l'ai expliqué au mot *bémol*, & à établir l'ordre naturel de la gamme, sur quelque degré de l'échelle qu'on veuille choisir.

La nécessité de ces altérations naît de la similitude des modes dans tous les tons : car comme il n'y a qu'une formule pour le mode majeur, il faut que tous les degrés de ce mode se trouvent ordonnés de la même façon sur leur tonique; ce qui ne peut se faire qu'à l'aide des dièses ou des bémols. Il en est de même du mode mineur; mais comme la même combinaison qui donne la formule pour un ton majeur, la donne aussi pour un ton mineur sur une autre tonique, (voyez *mode*) il s'ensuit que pour les vingt-quatre modes il suffit de douze combinaisons : or, si avec la gamme naturelle on compte six modifications par dièses, & cinq par bémols, ou six par bémols & cinq par dièses, on trouvera ces douze combinaisons auxquelles se bornent toutes les variétés possibles de tons & de modes dans le systême établi.

J'explique, aux mots *dièse* & *bémol*, l'ordre selon lequel ils doivent être placés à la *clef*. Mais pour transposer tout d'un coup la *clef* convenablement à un ton ou mode quelconque, voici une formule générale trouvée par M. de Boisgelou, conseiller au grand-conseil, & qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant l'*ut* naturel pour terme de comparaison, nous appellerons intervalles mineurs la quarte *ut fa*, & tous les intervalles du même *ut* à une note bémolisée quelconque; tout autre intervalle est majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par dièse la note supérieure d'un intervalle majeur, parce qu'alors on feroit un intervalle superflu : mais il faut chercher la même chose par bémol; ce qui donnera un intervalle mineur. Ainsi l'on ne composera pas en *la* dièse, parce que la sixte *ut la* étant majeure naturellement, deviendroit superflue par ce dièse; mais on prendra la note *si* bémol, qui donne la même touche par un intervalle mineur; ce qui rentre dans la règle.

On trouvera, (*pl. de mus. fig.* 73) une table des douze sons de l'octave divisée par intervalles majeurs & mineurs, sur laquelle on transposera la *clef* de la manière suivante, selon le ton & le mode où l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze notes pour tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord si l'intervalle qu'elle fait avec *ut* est majeur ou mineur : s'il est majeur, il faut des dièses; s'il est mineur, il faut des bémols. Si cette note est l'*ut* lui-même, l'intervalle est nul, & il ne faut ni bémol ni dièse.

Pour déterminer à présent combien il faut de dièses ou de bémols, soit a le nombre qui exprime l'intervalle d'*ut* à la note en question. La formule par dièses sera $\frac{\overline{a-1}\times 2}{7}$, & le reste donnera le nombre des dièses qu'il faut mettre à la *clef*. La formule par bémols sera $\frac{\overline{a-1}\times 5}{7}$, & le reste sera le nombre des bémols qu'il faut mettre à la *clef*.

Je veux, par exemple, composer en *la* mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut des dièses, parce que *la* fait un intervalle majeur avec *ut*. L'intervalle est une sixte dont le nombre est 6; j'en retranche 1; je multiplie le reste 5 par 2, & du produit 10 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai le reste 3 qui marque le nombre de dièses dont il faut armer la *clef* pour le ton majeur de *la*.

Que si je veux prendre *fa* mode majeur, je vois, par la table, que l'intervalle est mineur, & qu'il faut par conséquent des bémols. Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'intervalle; je multiplie par 5 le reste 3, & du produit 15 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai 1 de reste: c'est un bémol qu'il faut mettre à la *clef*.

On voit par-là que le nombre des dièses ou des bémols de la *clef* ne peut jamais passer six, puisqu'ils doivent être le reste d'une division par sept.

Pour les tons mineurs, il faut appliquer la même formule des tons majeurs, non sur la tonique, mais sur la note qui est une tierce mineure au-dessus de cette même tonique, sur sa médiante.

Ainsi, pour composer en *si* mode mineur, je transposerai la *clef* comme pour le ton majeur de *re*. Pour *fa* dièse mineur, je la transposerai comme pour *la* majeur, *&c.*

Les musiciens ne déterminent les transpositions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant; mais la règle que je donne est démontrée, générale & sans exception. (*J. J. Rousseau.*)

Clef transposée. Je ne sais pas pourquoi Rousseau prétend que les musiciens *ne déterminent les transpositions qu'en tâtonnant*. Dès ma jeunesse, c'est-à-dire, long-temps avant que Rousseau écrivît, on avoit, pour trouver le nombre de dièzes & de bémols que l'on devoit mettre à la *clef*, un moyen tout aussi sûr, beaucoup plus simple & bien plus analogue à la pratique que ne peut l'être une regle d'algèbre pour ceux à qui cette science est inconnue.

On apprend avec les premiers élémens de la musique que les dièzes se posent de quinte en quinte à commencer par *fa*. Ils suivent donc cet ordre *fa ut sol re la mi si*. On sait encore que quand on a posé un de ces dièzes à la *clef*, tous ceux qui le précèdent dans cet ordre doivent y être mis auparavant. Ainsi lorsque vous marquez à la *clef* le *sol* dièze, par exemple, il nécessite avec lui le *fa* & l'*ut*.

Les bémols se posent de quarte en quarte en commençant par *si*; savoir, *si mi la re sol ut fa*; ou, si l'on veut, les dièzes suivent la progression de quinte en montant, & les bémols celle de quinte en descendant. Les bémols supposent de même tous ceux qui les précèdent; ainsi vous n'en mettrez point sur le *re* que vous n'en ayez mis sur le *si*, le *mi* & le *la*.

D'après ces données, lorsque vous voulez former une gamme en mode majeur, vous regardez si la note que vous prenez pour tonique forme avec la note inférieure un ton entier ou un semi-ton. S'il y a un ton entier, comme cette note inférieure doit devenir note sensible, (voyez ce *mot*) il est évident que vous devez y mettre un dièze, & que ce sont, par conséquent, des dièzes dont vous devez armer la *clef*. Or, le dièze placé sur cette note, sera le dernier dans l'ordre établi plus haut, & suppose tous ceux qui sont avant lui.

Exemple:

On veut former la gamme de *mi*. La note inférieure à *mi* est *re*; entre *re* & *mi*, il y a un ton entier; pour qu'il n'y ait qu'un semi-ton, il faut baisser le *mi* ou élever le *re*; mais on ne peut baisser ce *mi*, puisque c'est lui qu'on prend pour tonique, qu'on veut écrire en *mi* naturel & non pas en *mi* bémol. Il faut donc élever le *re* d'un dièze. Mais ce *re* suppose avec lui les dièzes précédens *fa ut sol*; vous aurez donc dans la gamme de *mi* quatre dièzes, *fa ut sol* & *re*.

S'il ne se rencontre naturellement qu'un semi-ton entre la note prise pour tonique & sa note inférieure, c'est qu'il ne faut pas de dièze à la *clef*. Pour savoir s'il y faut des bémols, on prendra le quatrième degré au-dessus de la tonique, & l'on verra s'il forme avec cette même tonique une quarte juste ou un triton. Si la quarte est juste, il ne faut pas plus de bémols que de dièzes. Si elle est trop haute, il faut l'abaisser par un bémol, & ce bémol sera le dernier en suivant l'ordre des quartes (1).

Si l'on veut, par exemple, écrire en *ut*, on voit qu'entre cet *ut* & le *si*, sa note inférieure, il n'y a naturellement qu'un semi-ton; il ne faut donc pas de dièze. Entre cet *ut* & la note qui est quatre degrés au-dessus, c'est-à-dire, *fa*, il y a

(1) On ne doit pas être embarrassé à distinguer une quarte d'avec un triton. (Voyez ces mots.) Si l'on n'en avoit pas l'habitude, voici comment on le verroit au premier coup-d'œil. Formez d'abord avec la tonique une tierce majeure. Si entre la note qui fait cette tierce & la note supérieure, il n'y a qu'un semi-ton, la quarte est juste; s'il y a un ton entier, c'est un triton.

une quarte juste; il ne faut donc pas non plus de bémols.

Si l'on veut former la gamme de *fa*, on ne trouve entre ce *fa* & la corde inférieure *mi* qu'un semi-ton, donc il ne faut pas de dièze; mais entre ce *fa* & le quatrième degré *si* il y a trois tons; savoir, deux tons pour la tierce majeure *la*, & un ton entre *la* & *si*; il faut donc que ce *si* soit abaissé par un bémol. Mais le *si* est le premier des bémols dans l'ordre des quartes, il n'en suppose donc pas d'autres avec lui; donc il ne faut qu'un bémol dans la gamme de *fa*.

Comme dans l'ordre naturel il n'y a que deux semi-tons de *mi* à *fa*, & de *si* à *ut*, il en résulte qu'il n'y a que *fa* & *ut* dont on puisse former la gamme sans dièzes. Toutes les autres cordes naturelles en exigent pour se former une sensible. Mais on peut prendre pour tonique des notes bémolisées, lesquelles ne formant plus alors qu'un semi-ton avec la corde inférieure, n'ont plus besoin de dièze. Il faut alors rendre juste par un nouveau bémol la quarte de cette tonique, & ce bémol sera le dernier dans l'ordre des quartes, comme je l'ai dit plus haut.

Ainsi que l'on écrive en *mi* bémol, comme il ne forme qu'un semi-ton avec le *re* inférieur, ce *re* sera sa sensible; mais il forme un triton avec le *la* naturel, quatre degrés au-dessus; il faut donc un bémol sur ce *la*; ce qui en fait trois à la *clef*, *si mi la*.

Pour les modes mineurs, « il faut, comme le » dit Rousseau, appliquer la même formule que » pour les modes majeurs, non sur la tonique, » mais sur la note qui est une tierce au-dessus » de cette même tonique. »

» Ainsi, pour composer en *si* mode mineur, » je transposerai la *clef* comme pour le ton ma- » jeur de *re*. »

Rousseau dit que d'après la règle qu'il a proposée, « on voit que le nombre des dièzes ou » des bémols de la *clef* ne peut jamais passer » six. » Cette règle ne sauroit être regardée comme une loi, & elle ne rend raison de rien. A la rigueur même elle n'est pas vraie, car on pourroit écrire en *ut* ♯, ce qui obligeroit à mettre sept dièzes à la *clef*. Mais la gamme d'*ut* renfermant tous les intervalles dans la proportion qu'ils doivent avoir, il est évident que si l'on élève la première du systême, il faut élever toutes les autres de la même quantité, sans quoi la proportion ne subsisteroit plus. Or, élever les sept notes à la fois, c'est n'en changer aucune. C'est comme si l'on montoit toutes les cordes d'un instrument: on en changeroit l'intonation, mais on n'en changeroit pas les tons.

(*M. Framery.*)

Clef transposée. On voit aisément par la méthode que propose Rousseau, que l'on doit mettre un bémol à la *clef* dans le mode mineur de *re*, quoique presque tous les musiciens françois, si on en excepte Rameau, ne mettent rien à la *clef* de ce mode. La méthode de M. Rameau est pourtant fondée sur cette règle très-simple & très-vraie, que dans le mode majeur il faut mettre autant de dièzes ou de bémols à la clef que l'échelle du mode en contient en montant; & que dans le mode mineur il faut mettre autant de dièzes ou bémols à la *clef* que l'échelle du mode en contient en descendant. (Voyez *Mode*, & *Echelle ou Gamme.*) (*Dalembert.*)

Clef transposée. Ne pourroit-on pas faire des claviers mobiles, pour jouer toujours au naturel? Combien on épargneroit de temps que l'on pourroit employer à des études plus utiles! Toute la musique vocale ne devroit-elle pas être notée au naturel? Quelle nécessité y a-t-il d'apprendre un air de quinze manières en majeur & de quinze manières en mineur? Laissons cela aux violons, altos, basses, &c. mais la vocale & le clavecin peuvent se passer de cette admirable science de répéter quinze fois la même chose; cela est aussi ridicule que les inversions du compliment du Bourgeois-Gentilhomme à sa belle marquise, mais cela est plus pénible; & je voudrois qu'on mît un peu plus d'agrément à montrer les arts de pur agrément. Les maîtres de musique y gagneroient doublement: ils ennuyeroient moins leurs élèves, & ils en auroient davantage.

Autre méthode pour trouver le nombre des dièses ou des bémols à la *clef* dans tous les tons possibles, tant en majeur qu'en mineur. Cherchez la tonique proposée dans l'ordre des quintes depuis *ut* exclusivement:

sol	*re*	*la*	*mi*	*si*	*fa*♯	*ut*♯	*sol*♯	*re*♯, &c.
1	2	3	4	5	6	7	8	9

L'ordre numérique de la tonique vous indiquera le nombre des dièses en majeur. Ainsi en *sol*, un dièse; en *la*, trois dièses; en *fa* ♯, six dièses. Le mineur a toujours trois dièses de moins que le majeur sur la même tonique, puisque dans le majeur la tierce, la sixte & la septième sont majeures, & qu'elles sont mineures dans le mode mineur. Ainsi retranchez trois dièses du majeur, ou ajoutez-y trois bémols, vous aurez la *clef* armée comme elle doit l'être. Seulement il faut faire attention qu'un bémol détruisant le dièse qui se trouve sur la même note, si le nombre des dièses est moindre que trois, le mode mineur aura des bémols à la *clef*; & le nombre de ces bémols sera égal à la différence du nombre des dièses au nombre trois. Ainsi en *re* majeur, deux dièses; donc en *re* mineur, deux dièses moins trois dièses, c'est-à-dire, un bémol; par la même raison, en *ut* majeur, ni dièses ni bémols: donc en *ut* mineur, trois bémols; en *la* majeur, trois dièses: donc

en *la* mineur, trois dièses moins trois dièses : donc en *la* mineur, ni dièses ni bémols, &c.

Autre méthode, qui n'est qu'une conséquence de la précédente. Deux quintes forment une neuvième que, pendant le cours de l'opération, nous pouvons prendre pour une seconde majeure. Or, en montant d'une quinte, on a un dièse de plus à la *clef*. Donc en montant de deux quintes, ou d'une seconde majeure, on a deux dièses de plus. Donc en montant de seconde en seconde on a toujours deux dièses de plus. Ainsi en *ut* majeur, point de dièses ; donc en *re* majeur, deux dièses ; en *mi* majeur, quatre dièses ; en *fa* ♯ majeur, six dièses ; en *sol* majeur, un dièse : donc en *la* majeur, trois dièses ; en *si* majeur, cinq dièses ; en *ut* ♯ majeur, sept dièses.

Item en descendant d'une quinte en majeur, on a un bémol de plus à la *clef*. Donc en descendant d'une seconde majeure, on a deux bémols de plus. Ainsi en *ut* majeur, point de bémol. Donc en *si b*, deux bémols ; en *la b*, quatre bémols ; en *sol b*, six bémols ; de même en *fa*, un bémol ; donc en *mi b*, trois bémols ; en *re b*, cinq bémols ; en *ut b*, sept bémols, pour le majeur ; la même tonique en mineur a trois bémols de moins.

(*M. l'Abbé Feytou.*)

CLEPSIAMBE, *s. m.* Hesychius & les Lexicographes Grecs nomment ainsi quelques chansons d'Alcman. (*M. de Castilhon.*)

CLEPSIANGOS. Athénée dit qu'Aristoxène mettoit le *clepsiangos*, au nombre des instrumens étrangers aux Grecs, aussi bien que le phœnix, le pectis, la magade, la sambuque, le trigone, le scindapse & l'ennéacorde. Je pense que le *clepsiangos* & le clepsiambe pourroient bien être le même instrument. (*M. de Castilhon.*)

CLEPSYDRE. On trouve dans Athénée (*deipno. Lib. IV.*) qu'il y avoit un instrument de musique à tuyaux, appellé *clepsydre*, inventé par Clesibius, barbier de profession, mais savant dans l'art de construire des instrumens hydrauliques, & qui même a laissé un traité sur cet article. Voici la description qu'Athénée donne du *clepsydre*.

« Cet instrument, assez semblable par sa figure » à un autel rond, doit être mis, non au nombre des instrumens à cordes qu'on pinçoit, » mais au nombre des instrumens à tuyaux ; les » orifices des tuyaux étoient tournés vers l'eau, » en sorte que quand on l'agitoit, le vent que cette » eau produisoit, faisoit rendre un son doux aux » tuyaux : il y avoit des espèces de balanciers qui » passoient au-delà de l'instrument. »

Il paroît par cette description que c'étoit une véritable orgue hydraulique. Athénée conclut sa description par dire : « Voilà Oulpian ! tout ce » que je peux dire de l'orgue hydraulique. » Mais cela ne prouve rien, car les Grecs appelloient les instrumens en général *orgues*, *organa*.

(*M. de Castilhon.*)

CLIMAX. On a transporté dans quelques écrits ce mot de la réthorique à la musique, & on lui fait signifier :

1°. Un trait de chant où les deux parties vont par tierce en montant, & descendant diatoniquement.

2°. Un trait de chant qui est répété plusieurs fois de suite & toujours un ton plus haut ; dans ce cas c'est exactement une *rosalie*. (Voyez *Rosalie*.)

3°. Enfin, une sorte de canon. (Voyez *Canon.*)

(*M. de Castilhon.*)

CLOCA. Surnom d'un nome propre aux joueurs de flûte, comme le rapporte Pollux, *Onomast. liv. IV, chap. X.* (*M. de Castilhon.*)

CNISME, danse & air de danse qu'on exécutoit sur la flûte. (*M. de Castilhon.*)

CODON. Ce mot qui, dans le sens propre, signifie une cloche, signifie aussi la partie inférieure des flûtes des anciens. Cette partie étoit ordinairement de corne de veau, & on la nommoit *codon* à cause de sa ressemblance à une cloche.

(*M. de Castilhon.*)

COLLOBIS. Nome des Grecs pour la cythare.

(*M. de Castilhon.*)

COMARCHIOS. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs. (Voyez *Flûte.*)

(*J. J. Rousseau.*)

COME SOPRA, expression italienne qui signifie *comme ci-dessus*. Elle sert à faire répéter quelque passage qu'on a déjà vu. On la trouve sur des partitions italiennes, principalement dans des rondeaux. Le copiste, pour s'épargner de la peine, n'écrit quelquefois les accompagnemens de la première partie du rondeau que la première fois ; pour les suivantes, chaque fois que le rondeau se répète, il se contente d'en écrire le chant avec la basse, & renvoye, pour les autres accompagnemens, *come sopra*.

(*M. Framery.*)

COMIRS, *s. m. pl.* Farceurs, la plupart Provençaux, sachant la musique, jouant des instrumens, & débitant les ouvrages des Troubadours : ils succédèrent en France aux histrions, & on leur y donna encore les noms de *conteurs*, *jongleurs*, *musars*, *plaisantins*, *pantomimes*, *&c.*

(*M. de Castilhon.*)

COMMA, *s. m.* Petit intervalle qui se trouve, dans quelques cas, entre deux sons produits sous le même nom par des progressions différentes.

On distingue trois eſpèces de *comma*. 1°. Le mineur, dont la raiſon eſt de 2025 à 2048 ; ce qui eſt la quantité dont le *ſi* dièze, quatrième quinte de *ſol* dièze pris comme tierce majeure de *mi*, eſt ſurpaſſé par l'*ut* naturel qui lui correſpond. Ce *comma* eſt la différence du ſemi-ton majeur au ſemi-ton moyen.

2°. Le *comma* majeur eſt celui qui ſe trouve entre le *mi* produit par la progreſſion triple comme quatrième quinte en commençant par *ut*, & le même *mi*, ou ſa réplique, conſidéré comme tierce majeure de ce même *ut*. La raiſon en eſt de 80 à 81. C'eſt le *comma* ordinaire, & il eſt la différence du ton majeur au ton mineur.

3°. Enfin le *comma* maxime, qu'on appelle *comma* de Pythagore, a ſon rapport de 524288 à 531441, & il eſt l'excès du *ſi* dièze produit par la progreſſion triple comme douzième quinte de l'*ut*, ſur le même *ut* élevé par ſes octaves au degré correſpondant.

Les muſiciens entendent par *comma* la huitième ou la neuvième partie d'un ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart de ton. Mais on peut aſſurer qu'ils ne ſavent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainſi, puiſque pour des oreilles comme les nôtres un ſi petit intervalle n'eſt appréciable que par le calcul. (Voyez *Intervalle*.)

(*J. J. Rouſſeau*)

COMMA. Rouſſeau n'en diſtingue que trois eſpèces, le mineur, le majeur & le maxime ; il y en a une quatrième eſpèce, c'eſt le *minime*, qui doit être placé au troiſième rang.

Le *comma minime* eſt dans le rapport de 32768 à 32805, & il eſt l'excès du *ſi* ♯, produit par la progreſſion triple, comme huitième quinte de *mi*, tierce majeure d'*ut*, ſur ce même *ut* élevé par ſes octaves au degré correſpondant.

Le *comma maxime* eſt la différence entre l'apotome ordinaire & le limma ; & le *comma minime* eſt la différence entre le ſemi-ton moyen & le limma.

(*M. Suremain de Miſſery, Officier d'Artillerie.*)

COMMA. Si quelqu'un prenoit pour rapport du diamètre à la circonférence du cercle, les différentes approximations qui en ont été données, il pourroit dire que ce rapport eſt à la fois $\frac{7}{22}$, $\frac{106}{333}$, $\frac{113}{355}$, &c. De même on pourroit dire que le rapport de la diagonale au côté du quarré, eſt $\frac{3}{2}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{17}{12}$, $\frac{41}{29}$, $\frac{99}{70}$, &c. quoique dans le fait il ne ſoit que $\sqrt{2}$. D'après cette réflexion, M. de Boiſgelou, conſeiller au grand-conſeil de Paris, & habile géomètre, mort en 1764, a imaginé que le rapport d'un intervalle devoit être incommenſurable, lorſque les muſiciens lui aſſignoient pluſieurs expreſſions, dont la différence eſt ce qu'on appelle un *comma*. En effet, pour déterminer les rapports de tous les intervalles, on part de la ſuppoſition, que ceux de la tierce majeure & de la quinte ſont connus par expérience, & dans chaque calcul, on combine ces deux rapports concurremment : cependant chacun des deux doit dépendre de l'autre : il ne faut recourir à l'expérience que pour en connoître un, & le ſecond doit être tiré du premier par le calcul ; de même que quand on a meſuré le diamètre d'un cercle, on connoît ſuffiſamment ſa circonférence, dont la meſure actuelle ne donneroit qu'une approximation. Je prends donc pour connu le rapport de la tierce majeure, dont la juſteſſe eſt la moins douteuſe, & je nomme celui de la quinte : : *n* : 1. Je parcours toutes les notes par ordre de quinte, & je forme la table ſuivante :

b b b b b b b
fa, *ut*, *ſol*, *re*, *la*, *mi*, *ſi*, *fa*, *ut*, *ſol*, *re*;

♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯
la, *mi*, *ſi*, *fa*, *ut*, *ſol*, *re*, *la*, *mi*, *ſi*,

dont les notes auront reſpectivement pour valeurs numériques,

8 7 6 5 4 3 2 1 0 1 - 2 - 3 - 4 - 5 -
n, *n*, *n*, *n*, *n*, *n*, *n*, *n*, *n*, *n*, *n*, *n*, *n*, *n*,
6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12
n, *n*, *n*, *n*, *n*, *n*, *n*;

enſuite pour ramener tous ces ſons à une même octave, je conſidère que *ut* ♯, par exemple, dont la valeur eſt $\overset{-7}{n}$, eſt à la quatrième octave de l'*ut* qui ſuit immédiatement l'*ut* naturel ; donc la valeur de cet *ut* ♯ eſt $\overset{4-7}{2n}$. Par cette méthode, je conſtruis la table ſuivante :

♯ b ♯ b ♯ b ♯
ut, *ut*, *re*, *re*, *re*, *mi*, *mi*, *mi*, *fa*, *fa*, *fa*,
b ♯ b ♯ b ♯ b
ſol, *ſol*, *ſol*, *la*, *la*, *la*, *ſi*, *ſi*, *ſi*, *ut*, *ut*,

dont les notes ont reſpectivement pour valeurs numériques,

00 4-7 35 1-2 5-9 23 2-4 611 - 58-113-6
2*n*, 2*n*, 2*n*, 2*n*, 2*n*, 2*n*, 2*n*, 2*n*, 2*n*, 2*n*, 2*n*,
46-014-8-341 - 35 - 10 - 222 - 56 - 12 - 57 - 10
2*n*, 2*n*, 2*n*, 2*n*, 2*n*, 2*n*, 2*n*, 2*n* 2*n*, 2*n*.

Il ne faut donc plus que déterminer *n* : pour y parvenir, je fais : : 5 : 4 le rapport de la tierce majeure, & j'ai $\overset{00}{2n}$: $\overset{2-4}{2\ n}$: : 5 : 4 ; donc $\overset{4}{n} = 5$ & $n = \sqrt[4]{5}$. Or, $\sqrt[4]{5}$ a dû naturellement être confondue avec $\frac{3}{2}$ qui eſt une approximation très-forte. Il eſt aiſé maintenant d'avoir le rapport numérique d'un intervalle quelconque : ſi dans

son expression l'exposant de n est une puissance de 4, le rapport est juste & commensurable; si l'exposant est tout autre nombre, le rapport est incommensurable, & il faut substituer $\frac{3}{2}$ à n comme approximation. Ainsi le rapport de la tierce mineure est $:: 4 : \overset{3}{n}$ ou $:: 4\,n : \overset{4}{n}$, c'est-à-dire, $:: 4\,n : 5$. Si on substitue $\frac{3}{2}$ à n, le premier rapport devient $:: 32 : 27$, & le second $:: 6 : 5$; ce sont ces deux approximations qui ont été prises pour des valeurs réelles. Le rapport de la seconde mineure est

$$:: \overset{3}{2} : \overset{5}{n} :: \overset{3}{2} : 5\,n :: \overset{3}{2}\overset{3}{n} : \overset{8}{n} :: \overset{3}{2}\overset{3}{n} : 25.$$

L'approximation du rapport $:: \frac{3}{2} : 5\,n$ est $:: 16 : 15$, & celle de $:: \overset{3}{2}\overset{3}{n} : 25$ est $:: 27 : 25$. Ce sont ces deux rapports qui ont été donnés pour vrais. Le rapport de la seconde majeure est

$$:: \overset{2}{n} : 2 :: \overset{4}{n} : \overset{2}{2}n :: 5 : 2\overset{2}{n}.$$

Par la substitution de $\frac{9}{4}$ à $\overset{2}{n}$ le rapport $:: \overset{2}{n} : 2$ devient $:: 9 : 8$, & le rapport $:: 5 : 2\overset{2}{n}$ devient $:: 10 : 9$ qu'on reconnoît pour les deux qui ont été trouvés. M. de Boisgelou appuyoit cette théorie sur une foule d'autres preuves qu'il seroit trop long d'insérer ici. Remarquons qu'un intervalle est diatonique, si dans son expression l'exposant de n est depuis 20 jusqu'à 6; chromatique, si l'exposant est depuis 6 jusqu'à 12; enharmonique, depuis 12 jusqu'à 18. Si l'exposant de n est précisément 6, l'intervalle est à la fois diatonique & chromatique; c'est le passage de l'un à l'autre: si l'exposant est 12, l'intervalle est à la fois chromatique & enharmonique. (Voyez *Tempérament.*) (*G. C.*)

COMMUNE, *s. f.* On appelle ainsi une note marquée d'un point-d'orgue ou point-d'arrêt, sur laquelle toutes les voix & tous les instrumens s'arrêtent; par extension, les silences même, marqués d'une couronne 𝄐, s'appellent aussi *commune.* Cette expression, familière aux Italiens, est peu connue des François. (Voyez *Point-d'orgue*, *Point-d'arrêt*, *Couronne.*) (*M. Framery.*)

COMPAIR, *adj. corrélatif de lui-même.* Les tons *compairs* dans le plain-chant, sont l'authente & le plagal qui lui correspond. Ainsi le premier ton est *compair* avec le second; le troisième avec le quatrième, & ainsi de suite: chaque ton pair est *compair* avec l'impair qui le précède. (Voyez *Tons de l'église.*) (*J. J. Rousseau.*)

COMPLAINTE, *s. f.* Espèce de romance populaire, d'un genre pathétique. Ce petit poëme est ordinairement le récit d'une histoire lamentable qu'on suppose fait par le personnage même, & c'est ce rapport, autant que sa qualité historique, qui distingue la *complainte* de la romance, presque toujours consacrée à la fiction. Cette distinction ne sauroit cependant être très-rigoureuse, car souvent on les prend l'une pour l'autre. Le style de la *complainte* doit être simple & naïf, & son caractère musical doit être le même. C'est à ce genre sur-tout que conviennent les chants mineurs; ces chants montagnards qui nous viennent de la Provence, du Languedoc, & de tous les pays méridionaux de la France, dont les habitans, par une bizarrerie remarquable, ont le caractère si gai, l'ame si sensible, & l'expression musicale si mélancolique. (*M. Framery.*)

COMPLÉMENT d'un intervalle, est la quantité qui lui manque pour arriver à l'octave: ainsi la seconde & la septième, la tierce & la sixte, la quarte & la quinte sont *complémens* l'une de l'autre. Quand il n'est question que d'un intervalle, *complément* & *renversement* sont la même chose. Quant aux espèces, le juste est *complément* du juste, le majeur du mineur, le superflu du diminué, & réciproquement. (Voyez *Intervalle.*) (*J. J. Rousseau.*)

COMPOSÉ, *adj.* Ce mot a trois sens en musique; deux par rapport aux intervalles, & un par rapport à la mesure.

I. Tout intervalle qui passe l'étendue de l'octave est un intervalle *composé*, parce qu'en retranchant l'octave on simplifie l'intervalle sans le changer. Ainsi la neuvième, la dixième, la douzième sont des intervalles *composés*; le premier, de la seconde & de l'octave; le deuxième, de la tierce & de l'octave; le troisième, de la quinte & de l'octave, &c.

II. Tout intervalle qu'on peut diviser musicalement en deux intervalles, peut encore être considéré comme *composé.* Ainsi la quinte est *composée* de deux tierces, la tierce de deux secondes, la seconde majeure de deux semi-tons; mais le semi-ton n'est point *composé*, parce qu'on ne peut plus le diviser ni sur le clavier ni par notes. C'est le sens du discours qui, des deux précédentes acceptions, doit déterminer celle selon laquelle un intervalle est dit *composé.*

III. On appelle *mesures composées* toutes celles qui sont désignées par deux chiffres. (Voyez *Mesure.*) (*J. J. Rousseau.*)

COMPOSÉ. *Intervalle composé.* Il n'y a aucun intervalle harmonique, c'est-à-dire, rationel ou commensurable, c'est-à-dire, exprimé par deux nombres entiers, qui ne soit composé. Car prenant dans la première colonne de la table de la génération harmonique deux sons quelconques, leur intervalle sera composé de tous les intervalles représentés par les sons intermédiaires.

A l'égard des intervalles représentés par deux nombres qui ne diffèrent entr'eux que d'une unité ; doublant ces deux nombres, & en prenant le terme moyen, on aura les deux intervalles composans. Exemple : soit l'intervalle *si ut* de quinze à seize, qui est égal à celui de 30 à 32. La moyenne arithmétique est 31. L'intervalle de 30 à 32 est donc composé des deux intervalles de 30 à 31 & de 31 à 32. De même le demi-ton mineur de 24 à 25 ou de 48 à 50, se divise harmoniquement en deux intervalles ; l'un de 48 à 49 ; l'autre de 49 à 50. En général la suite des harmoniques d'un corps sonore forme (par les vibrations) une progression arithmétique infinie ; 1, 2, 3, 4, 5, 6····· dans laquelle chaque terme est moyen arithmétique entre ses deux termes adjacens : or, il n'y a aucun intervalle dont les termes ne se trouvent doublés. Donc il n'y a aucun intervalle qui ne soit séparé à l'octave par un terme moyen. Donc il n'y a aucun intervalle qui ne soit divisé harmoniquement en deux moindres intervalles. Donc il n'y a aucun intervalle simple.

(*M. l'Abbé Feytou.*)

COMPOSER, *v. a.* Inventer de la musique nouvelle, selon les règles de l'art.

(*J. J. Rousseau.*)

COMPOSITEUR, *s. m.* Celui qui compose de la musique ou qui fait les règles de la composition. Voyez, au mot *composition*, l'exposé des connoissances nécessaires pour savoir composer. Ce n'est pas encore assez pour former un vrai *compositeur.* Toute la science possible ne suffit point sans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puisse faire, quelque acquis que l'on puisse avoir, il faut être né pour cet art ; autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en est du *compositeur* comme du poëte : si la nature en naissant ne l'a formé tel ;

S'il n'a reçu du ciel l'influence secrette,
Pour lui Phébus est sourd & Pégase est rétif.

Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bizarre & capricieux qui seme par-tout le baroque & le difficile, qui ne sait orner l'harmonie qu'à force de dissonnances, de contrastes & de bruit. C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *compositeur* malgré lui, qui lui inspire incessamment des chants nouveaux & toujours agréables ; des expressions vives, naturelles & qui vont au cœur ; une harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce & pare le chant sans l'étouffer. C'est ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'harmonie ; Leo, Pergolèse, Hasse, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expression.

(*J. J. Rousseau.*)

COMPOSITEUR. Aujourd'hui les *compositeurs* se contentent de savoir la routine de la composition & médiocrement les langues ; mais est-ce tout ce qu'ils devroient posséder ? Un *compositeur* n'aura-t il pas une expression beaucoup plus énergique, si, sachant la théorie de l'harmonie, il fait la raisonner, (qu'on me passe cette façon de parler) & non faire succéder un accord à un autre parce qu'on a toujours fait ainsi ? Si le *compositeur* n'est pas bon déclamateur, comment notera-t-il une bonne déclamation ? Et comment sa musique aura-t-elle de l'expression, si elle ne contient pas une bonne déclamation ?

Le *compositeur* ne doit-il pas encore être versé dans la lecture des poëtes anciens & modernes ? Comment sans cela pourroit-il connoître le caractère particulier de chacun de ceux qu'il fait parler ? Comment pourra-t-il faire Achille, l'homme d'Horace,

Impiger, iracundus, inexorabilis, acer?

Saura-t-il, sans cette lecture, bien peindre Agamemnon, disputant dans un duo avec Achille au sujet d'Iphigénie ? donner au premier une colère plus majestueuse, des retours de tendresse bientôt étouffés par l'imprudente fureur d'Achille ? Non, il leur fera froidement chanter l'un après l'autre le même motif.

Le *compositeur* doit encore donner en général un ton plus noble, plus touchant au premier personnage de sa pièce, & il doit dégrader le ton à mesure que les sujets sont moins intéressans ; & qu'on ne dise pas que cela ne se peut ; un des bons opéra de Hasse, bien exécuté, fera sentir toutes ces nuances.

Voilà ce qu'un *compositeur* devroit être, si le goût des spectateurs & du théâtre lyrique en général n'étoit pas gâté ; mais aujourd'hui il ne s'agit pas seulement de bien faire, mais encore de ramener le bon goût, & la vraie expression sur le théâtre ; il faut qu'un *compositeur* soit de plus un vrai stoïcien, & qu'il oppose une fermeté inébranlable aux clameurs des croque-sols & des acteurs médiocres, qui veulent sauver leur peu d'ame à l'aide d'un chant léger & gracieux, mais qui ne dit rien. (*M. de Castilhon.*)

COMPOSITION, *s. f.* C'est l'art d'inventer & d'écrire des chants, de les accompagner d'une harmonie convenable, de faire, en un mot, une pièce complette de musique avec toutes ses parties.

La connoissance de l'harmonie & de ses règles est le fondement de la *composition.* Sans doute il faut savoir remplir des accords, préparer, sauver des dissonnances, trouver des basses-fondamentales & posséder toutes les autres petites connoissances élémentaires ; mais avec les seules règles de l'har-

monie on n'eſt pas plus près de ſavoir la *compoſition*, qu'on ne l'eſt d'être un orateur avec celles de la grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée & le caractère des voix & des inſtrumens, les chants qui ſont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas; ſentir le caractère des différentes meſures, celui des différentes modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos; ſavoir toutes les règles particulières établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les fugues, les imitations, les ſujets contraints, &c. Toutes ces choſes ne ſont encore que des préparatifs à la *compoſition*: mais il faut trouver en ſoi-même la ſource des beaux chants, de la grande harmonie, les tableaux, l'expreſſion; être enfin capable de ſaiſir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en ſuivre les convenances de toute eſpèce, & de ſe remplir de l'eſprit du poëte ſans s'amuſer à courir après les mots. C'eſt avec raiſon que nos muſiciens ont donné le nom de paroles aux poëmes qu'ils mettent en chant. On voit bien, par leur manière de les rendre, que ce ne ſont en effet, pour eux, que des paroles. Il ſemble, ſur-tout depuis quelques années, que les règles des accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'art en général. Tous nos artiſtes ſavent le rempliſſage, à peine en avons-nous qui ſachent la *compoſition*.

Au reſte, quoique les règles fondamentales du contre-point ſoient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur ſelon le nombre des parties; car à meſure qu'il y a plus de parties, la *compoſition* devient plus difficile, & les règles ſont moins ſévères. La *compoſition* à deux parties s'appelle *duo*, quand les deux parties chantent également, c'eſt-à-dire, quand le ſujet ſe trouve partagé entr'elles. Que ſi le ſujet eſt dans une partie ſeulement, & que l'autre ne faſſe qu'accompagner, on appelle alors la première *récit* ou *ſolo*; & l'autre, *accompagnement* ou *baſſe-continue*, ſi c'eſt une baſſe. Il en eſt de même du *trio* ou de la *compoſition* à trois parties, du *quatuor*, du *quinque*, &c. (Voyez *ces mots.*)

On donne auſſi le nom de *compoſition* aux pièces mêmes de muſique faites dans les règles de la *compoſition*: c'eſt pourquoi les *duo*, *trio*, *quatuor* dont je viens de parler, s'appellent des *compoſitions*.

On compoſe ou pour les voix ſeulement, ou pour les inſtrumens, ou pour les inſtrumens & les voix. Le plain-chant & les chanſons ſont les ſeules *compoſitions* qui ne ſoient que pour les voix; encore y joint-on ſouvent quelque inſtrument pour les ſoutenir. Les *compoſitions* inſtrumentales ſont pour un chœur d'orcheſtre, & alors elles s'appellent *ſymphonies*, *concerts*; ou pour quelque eſpèce particulière d'inſtrument, & elles s'appellent *pièces*, *ſonates*. (Voyez *ces mots.*)

Quant aux *compoſitions* deſtinées pour les voix & pour les inſtrumens, elles ſe diviſent communément en deux eſpèces principales; ſavoir, muſique latine ou muſique d'égliſe, & muſique françoiſe. Les muſiques deſtinées pour l'égliſe, ſoit pſeaumes, hymnes, antiennes, répons, portent en général le nom de *mottets*. (Voyez *Mottet.*) La muſique françoiſe ſe diviſe encore en muſique de théâtre, comme nos opéras, & en muſique de chambre, comme nos cantates ou cantatilles. (Voyez *Cantate*, *Opéra.*)

Généralement la *compoſition* latine paſſe pour demander plus de ſcience & de règles, & la françoiſe plus de génie & de goût.

Dans une *compoſition*, l'auteur a pour ſujet le ſon phyſiquement conſidéré, & pour objet le ſeul plaiſir de l'oreille, ou bien il s'élève à la muſique imitative & cherche à émouvoir ſes auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il ſuffit qu'il cherche de beaux ſons & des accords agréables; mais au ſecond il doit conſidérer la muſique par ſes rapports aux accens de la voix humaine, & par les conformités poſſibles entre les ſons harmoniquement combinés & les objets imitables. On trouvera dans l'article *opéra* quelques idées ſur les moyens d'élever & d'ennoblir l'art, en faiſant, de la muſique, une langue plus éloquente que le diſcours même. (*J. J. Rouſſeau.*)

Composition. *ſ. f.* Nous ne donnerons point ici un traité complet de *compoſition*. Les règles diverſes de cet art ſe trouvent répandues dans cet ouvrage, & nous ne ferions que répéter ce que nous avons développé davantage dans chaque article ſéparé. Mais, nous croyons devoir tracer, en faveur de ceux qui voudroient apprendre la *compoſition*, le plan qui nous ſemble le plus favorable. Nous établirons la manière dont ils doivent claſſer leurs idées & l'ordre dans lequel il convient qu'ils liſent ce dictionnaire.

D'après ce que nous avons dit dans notre préface, nous ne parlerons de la baſſe fondamentale que pour ſimplifier la connoiſſance & l'énumération des accords. Nous ne ſuivrons point les règles de ſucceſſions aſſignées à cette baſſe par Rameau; elles nous paroiſſent trop ſouvent fauſſes, ſur-tout inſuffiſantes, & plus propres à donner une théorie vague de l'harmonie, qu'à conduire l'élève dans les ſentiers de la pratique; c'eſt ſur-tout de la pratique que nous voulons ici nous occuper; auſſi éviterons-nous toute eſpèce de calcul. Ceux qui voudront approfondir les principes que nous allons expoſer, en auront les moyens dans les différens articles de cet ouvrage.

Il eſt à préſumer que celui qui veut apprendre la *compoſition*, ſait déjà lire la muſique & qu'il en connoît les premiers élémens. Cependant, parmi ces

ces élémens, il en eſt pluſieurs qui, n'ayant pas une application directe & néceſſaire à la ſimple lecture, ont pu ne pas ſe fixer dans ſa mémoire : il eſt bon de les lui retracer.

La muſique eſt la ſcience des ſons. Il s'agit donc, 1°. de produire une ſuite de ſons dans un ordre que l'oreille puiſſe approuver pour en former un chant, & c'eſt en quoi conſiſte la *mélodie*. Il appartient au génie & au goût de donner à ce chant plus ou moins de charme & d'expreſſion : c'eſt une étude à part. Nous traitons ici de la grammaire muſicale, le reſte en eſt la rhétorique.

2°. Il faut adapter à ces premiers ſons d'autres ſons qui, entendus en même temps, puiſſent auſſi plaire à l'oreille : c'eſt ce qu'on appelle *harmonie*.

Puiſque toute la muſique eſt compoſée de ſons ſucceſſifs & ſimultanés, il faut donc commencer par bien connoître tous les ſons qu'elle peut employer. On connoît déjà vulgairement les huit cordes (*a*), *ut re mi fa ſol la ſi ut*; mais il s'en faut bien qu'elles ſoient les ſeules qui puiſſent entrer dans une *compoſition* muſicale. Pourquoi donc ſont-elles regardées comme élémens, & pourquoi ſont-elles rangées dans cet ordre? C'eſt ce qu'on apprendra aux mots *octave* & *gamme*. On verra au mot *octave*, que tous les ſons qui excèdent cette étendue ne peuvent être que la replique de ceux qu'elle contient; & au mot *gamme*, pourquoi de tous les ſons compris dans l'octave, huit ſeulement, en comptant les deux extrêmes, ont ſervi à la former; on y verra auſſi les motifs qui ont déterminé à préférer cet arrangement à tout autre. On y apprendra ce que c'eſt que d'être dans un TON, & en combien de tons eſt une gamme. On y prendra connoiſſance des MODES, c'eſt-à-dire, des différentes manières dont une gamme peut être arrangée. On ſaura que moduler, eſt paſſer d'une gamme dans une autre, ou donner à la même gamme un ordre différent.

Après s'être familiariſé avec tous les ſons, pris ſéparément, on les conſidérera dans leurs rapports reſpectifs : c'eſt ce qu'on appelle *intervalles*. (*V. ce mot.*) Les plus importans ſont ceux des ſons compris dans l'octave. Ainſi l'on ſaura quels différens intervalles peuvent ſéparer un ſon d'un autre, depuis le ſemi-ton, le plus petit de tous, juſqu'à l'octave, regardée juſqu'ici comme le plus grand. Ces intervalles ſont la ſeconde, la tierce, la quarte, &c.; mais cette ſeconde, cette tierce peuvent être majeures ou mineures; cette quarte peut être juſte ou ſuperflue, &c. Liſez donc les articles de chaque intervalle, ſavoir : ceux de *ſeconde*, de *tierce*, de *quarte*, de *quinte*, de *ſixte* & de *ſeptième*. Vous avez déjà vu celui d'*octave* : liſez auſſi les mots *majeur* & *mineur*, *juſte*, *ſuperflu*, *diminué*. Voyez encore le mot *triton*; c'eſt le nom qu'on donne à la quarte ſuperflue; & le mot *fauſſe-quinte*, nom donné à l'intervalle de quinte diminué d'un ſemi-ton.

En étudiant ainſi les intervalles, on aura dû remarquer que ſi les cordes *ut* & *re* forment enſemble une ſeconde, *re* & *ut* forment une ſeptième. La ſeptième & la ſeconde ſont donc compoſées des mêmes ſons. Il en eſt de même des autres intervalles; ſavoir, de la tierce & la ſixte, de la quarte & la quinte : c'eſt ce qu'on appelle *renverſement*. Voyez ce mot.

Nous avons dit que les intervalles les plus importans étoient ceux que renferme l'octave; cependant il arrive quelquefois que ceux qui la ſurpaſſent, & qu'on appelle *intervalles compoſés*, ne peuvent pas être pris indifféremment pour leurs *ſimples*. Par exemple, on verra par la ſuite qu'il y a des loix pour la onzième, qui ne ſont pas les mêmes que pour la quarte, quoique l'une ſoit l'octave de l'autre : il ſera donc utile de s'accoutumer auſſi avec les intervalles compoſés; ſavoir la neuvième, octave de la ſeconde; la dixième, octave de la tierce; la onzième, octave de la quarte; la douzième, octave de la quinte, &c.

Cette habitude des intervalles, que nous recommandons en général, eſt très-eſſentielle, parce que c'eſt leur différente nature qui les rend conſonnans ou diſſonans, & que c'eſt le mélange régulier des conſonnances & des diſſonances qui conſtitue l'harmonie.

Le grand avantage de la baſſe fondamentale eſt de claſſer clairement & de réduire à un très-petit nombre tous les accords conſonnans & diſſonans. Pour faire connoître cette baſſe, il faut expliquer à nos lecteurs un phénomène qui paroît avoir ſervi de fondement à l'harmonie, & ſur lequel on trouvera de plus grands détails au mot *baſſe-fondamentale*.

Tout ſon harmonique fait entendre avec lui, 1°. l'octave de ce même ſon; 2°. ſa douzième; 3°. ſa dix-ſeptième majeure; c'eſt-à-dire, en ramenant au ſimple ces intervalles compoſés, ſon octave, ſa quinte & ſa tierce majeure. Ainſi, en nommant *UT* le ſon ſuppoſé, vous entendrez en même tems un autre *UT*, un *SOL* & un *MI* Cette réunion de quatre ſons, en comptant l'octave pour un ſon différent, eſt ce qu'on appelle un accord parfait. Cet accord eſt *conſonnant*, ſuivant la valeur propre du mot, parce que tous les ſons qui le compoſent

(1) Voyez le mot *corde*. Un défaut qui appartient à toutes les méthodes, puiſqu'il appartient à l'art lui-même chez toutes les nations, c'eſt celui de ſa nomenclature. Preſque aucun des termes employés en muſique n'a de ſignification claire & préciſe. Pluſieurs ſervent à exprimer la même idee, quoi qu'ils ſoient loin d'être ſynonymes. Pluſieurs autres, au contraire, ſignifient à la fois des choſes différentes & qui n'ont entr'elles preſque aucun rapport. Nous-mêmes, pour obéir à l'uſage, nous ſommes obligés quelques fois de nous conformer à ces locutions vicieuſes. Mais à l'article de chacun de ces mots, nous avons tâché de les analyſer exactement, & au mot *corde*, en traitant de leur ſynonimie, nous avons eſſayé de ramener chacun d'eux à ſa propre valeur.

fonnent *enfemble*. Tout autre fon, ajouté à ceux-là, feroit *diffonant*, c'eft-à-dire, fonneroit *double*, fonneroit à part.

Si, au lieu de fuivre cet ordre donné par la nature *ut ut fol mi*, vous dérangez les cordes fupérieures, comme *ut fol mi ut*, ou *ut mi fol ut*, &c. pourvu que l'*ut*, qui engendre les autres fons, refte toujours au grave, vous n'avez rien changé à l'accord parfait. (Voyez *ce mot.*) Mais fi vous avez mis au grave les cordes *fol* ou *mi*, votre accord eft toujours confonnant, puifqu'il eft également compofé de fons qui réfonnent enfemble, mais ce n'eft plus un accord parfait, parce que le générateur fe trouve plus aigu que les fons produits; au lieu que, dans la nature, les fons produits font toujours plus aigus que le générateur.

C'eft ce générateur qu'on appelle baffe-fondamentale; c'eft le plus grave des fons d'un accord dont les autres forment avec lui une tierce & une quinte.

L'accord parfait, donné par la nature, eft donc compofé d'une tierce majeure & d'une quinte, ou, fi l'on veut, de deux tierces, dont l'une eft majeure, *ut mi*, & l'autre mineure, *mi fol*. On a imaginé, par analogie, une autre efpèce d'accord parfait, dont la première tierce eft mineure, & la feconde majeure. Ainfi: foit fuppofée la corde *re*, à laquelle vous voulez donner un accord parfait fans fortir de la gamme d'*ut*, il ne peut avoir fa première tierce majeure, puifque ce feroit un *fa* ♯, lequel n'eft point de la gamme d'*ut*. Vous lui laiffez donc ce *fa* naturel: fa première tierce eft mineure, fa feconde majeure, & c'eft un accord parfait mineur.

Que cet accord ait l'origine que nous lui donnons ici, ou qu'on lui en trouve une autre, il n'en eft pas moins vrai qu'on le pratique avec fuccès, & qu'il a des beautés qui lui font propres, quoiqu'il foit moins confonnant que l'accord parfait majeur.

Sa baffe fondamentale fe reconnoît de même, quelque ordre qu'on donne aux cordes qui le compofent; le fon avec lequel les autres peuvent former une tierce & une quinte en fera toujours le fon fondamental, quoiqu'il n'en foit pas véritablement le générateur. Ainfi foient les notes *mi ut la*, dont vous voulez trouver la baffe, ce ne peut être le *mi*, dont l'*ut* eft la fixte, & le *la* la quarte: ce ne peut être *ut* dont le *la* feroit la fixte; c'eft donc le *la* dont l'*ut* eft la tierce mineure, & le *mi* la quinte. Voyez les mots *Accord*, *Renverfement*, *Face*, pour favoir les noms que portent ces deux efpèces d'accords parfaits, lorfqu'ils ont un autre ordre que le direct.

L'accord parfait eft ce qui conftitue le ton. Auffi la première note qui le porte eft nommée en France *tonique*; & ce nom eft adopté maintenant affez généralement. Il a de plus la propriété de préfenter à l'oreille un repos qui ne lui laiffe plus rien à defirer. C'eft donc par cet accord qu'il faut commencer toute pièce de mufique, & qu'il faut la finir en le pratiquant fur la même tonique. Mais on fent que fi une pièce de mufique étoit toute compofée d'accords parfaits, l'oreille, repofée à chaque inftant, ne defireroit jamais d'avancer: chacun des fons paroîtroit ifolé, ne fe lieroit point avec les autres, & il ne formeroit pas plus un chant, qu'une férie de mots fans fuite ne formeroit un difcours. A la vérité, en employant le renverfement, & faifant fuccéder à propos les accords mineurs moins confonnans, aux majeurs qui le font davantage, on viendroit à bout de plaire à l'oreille. Telle étoit l'harmonie au tems de fon invention; & l'on fait encore aujourd'hui quelques morceaux compofés des feules confonnances. Mais il eft certain que la diffonance, par fon afpérité, a plus énergiquement la propriété de faire defirer l'accord fuivant, & que la phrafe muficale en a plus de liaifon.

Il s'agit maintenant de trouver quelle fera la corde ajoutée à l'accord parfait pour le rendre diffonant. Cet accord lui-même nous en offre le modèle: il eft compofé de deux tierces, ajoutons-en une troifième en-deffus ou en-deffous, & elle fera néceffairement diffonante. Ainfi, à l'accord parfait *ut mi fol* ajoutons une tierce en-deffus *fi*, ou une en-deffous *la*, & nous aurons le nouvel accord *ut mi fol fi*, ou *la ut mi fol* qu'on appelle de feptième, parce que cet intervalle fe trouve entre les deux cordes extrêmes *ut fi* ou *la fol*.

On peut donner cet accord à toutes les notes de la gamme, *ut mi fol fi*; *re fa la ut*; *mi fol fi re*; *fa la ut mi*; *fol fi re fa*; *la ut mi fol*; & *fi re fa la*. Il en eft de même pour la gamme mineure. Ces accords fe renverfent auffi. Voyez aux mots *Accord*, *Renverfement*, *Septième*, les nouveaux noms qu'ils reçoivent en changeant de face, tant en majeur qu'en mineur.

Obfervons que fi l'oreille inquiétée par la diffonance, en defire davantage le repos de l'accord fuivant, elle exige auffi que cette diffonance fe fauve par le plus court chemin poffible; (Voyez *Sauver.*) & c'eft ordinairement en defcendant d'un *femi-ton*. Le femi-ton a la propriété de faire defirer la note voifine, foit en montant, foit en defcendant; auffi les plus douces des feptièmes que nous venons de voir font celles qui peuvent être fuivies d'un femi-ton, telles que *re fa la ut*, dont l'*ut* feptième peut defcendre fur le femi-ton *fi* & *fol fi re fa*, dont le *fa* defcend fur un *mi*. La plus douce, ou plutôt la plus caractérifée de ces deux-là, eft *fol fi re fa*, en ce qu'elle contient les deux femi-tons de l'octave; favoir, *fa*, defcendant fur le *mi*, & *fi*, montant fur l'*ut*.

Si la mélodie, qui comprend les parties fupérieures, aime à marcher par degrés conjoints, par les plus petits intervalles poffibles, l'harmonie repréfentée par la baffe fondamentale aime à procéder par quintes: c'eft fa marche la plus naturelle.

On a vu que les cordes de la gamme sont formées d'une suite de quintes; que les dièzes sont nés d'une progression de quintes en montant, & les bémols d'une autre en descendant. On a vu que le corps sonore, après son octave, fait entendre sa quinte; il est donc naturel que la basse suive le même ordre dans ses mouvemens. Or, le premier mouvement qu'elle puisse faire pour changer d'harmonie, est celui de quinte.

Ce mouvement de quinte, le plus parfait de tous, est aussi le plus propre à faire sentir le repos, la conclusion d'une phrase, d'un discours musical. Lorsque la corde qui va descendre ainsi de quinte sur une autre porte une tierce majeure, celle sur laquelle vous descendez est regardée comme tonique, si vous lui donnez l'accord parfait. Donc, lorsque vous voulez terminer un morceau de musique, vous êtes obligé non-seulement de faire entendre la première note du ton que vous avez établi, mais de la faire précéder de la cinquième note de ce même ton, portant tierce majeure: c'est ce qu'on appelle une cadence parfaite.

Nous parlerons des différentes sortes de cadences, lorsque nous en aurons besoin; mais il est tems d'appliquer ces règles à des exemples, pour qu'elles s'impriment mieux dans la mémoire. Nous les avons exposées longuement, parce qu'elles contiennent les élémens de la *composition*, & que toutes les autres découlent de celles-là. S'il en est qui aient échappé à l'attention du lecteur, les exemples suivans suffiront pour les lui rappeller.

Composer, c'est trouver à la fois une basse qui porte l'harmonie, & un chant qui résulte des diverses combinaisons de cette harmonie. Comme l'élève ne sait pas encore faire une basse, nous lui en fournirons une sur laquelle il s'agira de trouver l'un des chants qui peuvent en être le produit; il apprendra ensuite à faire une basse sur un chant donné; & ces divers exercices le conduiront à créer un chant avec sa basse en même temps.

Soit proposée pour exemple la basse suivante, composée des six premières cordes de l'échelle:

Ut re mi fa sol la sol ut.

Il s'agit de trouver un chant qui puisse former sur cette basse une harmonie régulière.

Ce chant peut être accompagné par des consonnances ou des dissonances. Qu'est-ce qu'une consonnance? C'est un des sons qui constituent un accord parfait, direct ou renversé; savoir: 1°. l'octave; 2°. la tierce, ou son renversement qui est la sixte; &, 3°. la quinte. Voyez au mot *Quarte* l'examen de cette question, *si la quarte est une dissonance*, comme on l'enseigne dans les écoles italiennes, ou si elle est toujours *consonnante*, comme le prétendent les François. Sans décider ici ce problême, comme nous n'écrivons encore qu'à deux parties, & que la quarte ne sauroit être employée sans quelques précautions, nous ne la comprendrons pas au nombre des consonnances.

Il y a deux espèces de consonnances; celles qu'on appelle parfaites, parce qu'elles ne peuvent être altérées, savoir, l'octave & la quinte; & deux imparfaites, parce qu'elles peuvent souffrir quelque altération, comme la tierce & la sixte qui peuvent être majeures ou mineures.

Qu'est-ce qu'une dissonance? C'est tout intervalle qui n'entre point dans l'accord parfait, direct ou renversé; ainsi c'est la seconde majeure ou mineure, la quarte superflue, autrement appellée *triton*; la fausse-quinte, la sixte superflue, & toutes les espèces de septièmes. (Voyez *tous ces mots*.)

Parmi les intervalles qui excèdent l'octave, il y en a aussi de dissonans, qu'il ne faut pas regarder comme des renversemens de l'intervalle simple, parce qu'ils ont des loix à part; tels sont la neuvième & la onzième; nous en parlerons lorsqu'il sera tems de les employer: mais commençons par ne nous servir que d'accords consonnans, en évitant deux consonnances parfaites par mouvement semblable, si ce n'est dans une cadence finale en terminant une *composition*; par cette raison, il n'est pas permis de faire deux quintes ni deux octaves de suite par mouvement semblable. Cherchez aussi au mot *Mouvement*, ce que c'est que le mouvement semblable, & combien il y a d'espèces de mouvemens.

Pour faire maintenant un chant sur la basse proposée, il suffit de se rappeller les observations suivantes: 1°. que le premier *ut*, étant tonique, ne peut porter en commençant qu'un des sons de l'accord parfait direct; savoir, la tierce, la quinte ou l'octave.

2°. Que chacune des autres cordes, jusqu'à la pénultième, peut porter une consonnance parfaite ou imparfaite, pourvu que vous n'en fassiez pas deux parfaites de suite, par mouvement semblable.

3°. Que les notes de votre dessus se succèdent, autant qu'il est possible, par degrés conjoints. (V. *ce mot*.) Dans le chant proprement dit, les intervalles disjoints sont très en usage; mais c'est moins de chant que d'harmonie que nous nous occupons ici, & l'harmonie exige presque toujours cette liaison. Toute note doit trouver à un degré au-dessus ou au-dessous d'elle, ou sur le même degré, celle qui doit lui succéder.

4°. Que la pénultième corde, qui se trouve la cinquième du ton, allant joindre la tonique par mouvement de quinte, est fondamentale, & doit porter un accord direct dont la tierce soit majeure, pour annoncer la conclusion de la phrase, le repos, & former une cadence parfaite.

Quand nous disons qu'il faut que sa tierce soit majeure, ce n'est pas qu'à deux parties on soit obligé d'employer cette tierce; mais si elle paroît,

il faut qu'elle soit majeure ; parce qu'alors elle ne forme qu'un semi-ton avec la tonique, & c'est la propriété du semi-ton de faire pressentir l'accord suivant. Cette tierce majeure de la cinquième note du ton porte, pour cette raison, le nom de *note sensible* ; (voyez *Sensible.*) & la cinquième du ton devant toujours précéder la tonique, dans le cas de cadence parfaite & de repos, s'appelle *dominante.* (Voyez ce *mot.*)

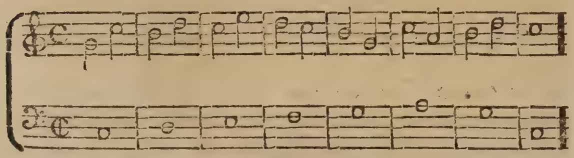
5°. Le dernier *ut* qui termine la phrase, doit, comme le premier, porter l'accord parfait.

Faisons maintenant la même opération sur une échelle mineure.

La si ut re mi fa mi la.

Les règles sont les mêmes que pour le mode majeur. On observera seulement les loix de la gamme mineure ; savoir : que si la sixième & la septième peuvent être mineures en descendant, elles doivent être majeures en montant ; & nous ajouterons que si l'on fait entendre la tierce sur la pénultième *mi*, qui est la dominante, il faut, comme en majeur, que cette tierce soit majeure, & monte sur la tonique, attendu qu'elle en est la sensible. (Voyez les mots *Mineur* & *Mode.*)

Il est bon que l'élève s'exerce sur cette même basse, & cherche à en tirer toutes les combinaisons possibles. Il peut alors abandonner la marche diatonique que nous lui avons prescrite d'abord, & chercher un chant plus satisfaisant pour l'oreille. Il peut même faire plusieurs notes sur chacune de celles de la basse, pourvu qu'elles soient toutes dans l'harmonie, comme dans l'exemple suivant :



Cette espèce de *composition* s'appelle *contre-point composé.* C'est du *contre-point simple* quand on fait note pour note. (Voyez *ces mots.*) Ces combinaisons vont devenir encore plus nombreuses, quand nous y admettrons la dissonance.

Nous avons dit combien il y a de dissonances, & nous en avons déterminé les espèces : il nous reste à parler des précautions à prendre pour les employer. Elles consistent dans leur préparation & leur résolution. (Voyez *Préparer* & *Sauver.*)

La dissonance étant un son étranger à l'accord parfait, le seul qui puisse satisfaire complettement l'oreille, la blesseroit, si elle se faisoit entendre en même tems, je veux dire, si le même mouvement apportoit à l'oreille deux sons nouveaux, dont l'un seroit dissonant. On y remédie, en faisant ensorte que l'un de ces deux sons soit entendu avant l'autre. Ne frappant pas à la fois, ils en sont beaucoup plus doux. C'est là tout le secret de la préparation ; & ce seul précepte tient lieu d'un fatras de règles, qui remplissent tant de pages dans les traités de *composition*, & que la meilleure mémoire, sans le secours d'un long usage, ne sauroit jamais retenir.

La règle pour sauver la dissonance est moins simple ; cependant elle se réduit à un petit nombre d'observations. Dans le dénombrement que nous en avons donné, on a pu remarquer qu'il y en a de deux espèces : 1°. les intervalles qui contiennent un semi-ton à chacune de leurs extrémités, comme la fausse-quinte, le triton, la sixte superflue ; & 2°. ceux qui sont formés de deux degrés conjoints, comme la septième, & la seconde qui n'en est que le renversement. La septième diminuée est en même tems des deux espèces.

L'oreille indique elle-même la manière de sauver la première espèce de dissonance ; car le semi-ton, par sa nature, tend à rejoindre la corde la plus voisine, tant en montant qu'en descendant. Il en résulte cette règle générale : que *la dissonance doit toujours se sauver par le chemin le plus court.* Sa résolution est parfaite, si les deux semi-tons suivent leur destination ; elle l'est moins, mais elle est bonne encore, si elle n'est opérée que par l'un des deux semi-tons. Ainsi la fausse quinte *si fa* sera parfaitement sauvée, si l'accord suivant offre un *ut* sur lequel le *si* puisse monter, & un *mi* sur lequel le *fa* puisse descendre. Voyez aux mots *Sauver*, *Résolution*, les moyens de sauver cette dissonance d'une manière moins parfaite.

La seconde espèce de dissonances est, comme nous l'avons dit, composée de deux degrés conjoints. Remarquez qu'on appelle ainsi deux notes qui, en parcourant l'échelle entière, se nomment immédiatement l'une après l'autre. Ainsi *ut* & *si* sont conjoints, quoique distans d'une septième : *sol* & *la* le sont aussi, quoiqu'il puisse exister entre eux un intervalle de neuvième & plus. Nous avons dit que deux degrés conjoints étoient le produit d'une septième : ils pourroient l'être aussi d'une neuvième. Et comme ces deux accords se traitent différemment, il faut savoir les distinguer. On l'apprendra au mot *Neuvième.*

Si les deux notes conjointes sont le produit d'une septième, c'est la plus grave dans l'ordre diatonique qui est la dissonance, & elle doit se sauver, suivant la règle générale que nous avons donnée, par le chemin le plus court.

La résolution est parfaite si la septième descend d'un semi-ton ; elle l'est moins, si elle reste en place, par la raison exposée plus haut.

Il y a un seul cas d'exception à cette règle ; c'est lorsque la septième est majeure, c'est-à-dire, lorsque sa note aiguë n'est séparée de l'octave que par un semi-ton. Elle tend naturellement à monter, &

cependant l'uſage la fait ordinairement deſcendre. Telles ſont les deux ſeptièmes que l'on peut faire ſur la première & ſur la quatrième note du ton : *ut ſi* & *fa mi.* On en trouvera les raiſons aux mots *Semi-ton*, *Septième majeure.*

Si la ſeptième eſt telle qu'elle ait un égal chemin à faire en montant ou en deſcendant, comme *mi re*, *la ſol*, l'oreille lui impoſe de deſcendre, comme ſon mouvement le plus naturel. La diſſonance eſt une eſpèce de fardeau que l'oreille ne peut ſupporter long-tems ; elle eſt plus portée à le laiſſer tomber qu'à l'élever encore. En général, les marches en deſcendant ont plus de douceur que les marches en montant.

Les ſeptièmes ſe ſauveront donc ordinairement en deſcendant, & quelquefois en reſtant en place.

Il nous reſte à parler d'une autre eſpèce d'accords diſſonans qui ne ſont pas conſtitutionnels comme ceux de ſeptième ; ce ſont ceux de ſuſpenſion. Nous comprenons dans ce nombre ceux que les ſectateurs de Rameau appellent de ſuppoſition. Ces accords tiennent une grande place dans le ſyſtême de la baſſe fondamentale ; comme ils y ſont préſentés d'une manière aſſez compliquée, ils exigent beaucoup d'attention. Nous n'en demandons pour eux qu'une fort légère. On verra aux mots *Accord*, *Suſpenſion*, *Suppoſition*, ſous quel point de vue beaucoup plus ſimple nous croyons devoir les conſidérer.

En paſſant d'un tems foible à un tems fort, (V. *ces mots.*) il arrive ſouvent que, pour la grace du chant, pour un effet d'harmonie, pour retarder le repos de l'oreille, les parties ſupérieures conſervent une ou pluſieurs notes de l'accord précédent ſur la note de baſſe qui doit en porter un nouveau. Ces notes peuvent être ou n'être pas diſſonantes avec la baſſe du nouvel accord ; lorſqu'elles le ſont, il faut qu'elles deſcendent d'un degré, à moins que cette diſſonance n'ait le caractère de note ſenſible, c'eſt-à-dire, ne ſoit le ſemi-ton de l'octave qui annonce la tonique ; dans ce cas elle ſuit ſon chemin accoutumé.

Exemple. Dans cette marche de baſſe, *ſol ut*, ſi vous donnez à chaque corde ſon accord complet, vous aurez ſur la première *ſol ſi re fa*, & ſur la ſeconde *ut mi ſol*. Avant de faire entendre *mi ſol* ſur cet *ut* de la baſſe, vous pouvez conſerver le *fa* de l'accord précédent : il ſera la onzième de cet *ut*, octave de la quarte ; (& c'eſt ſur-tout dans ce cas que la quarte eſt diſſonante) il doit deſcendre ſur le *mi*. Vous pouvez conſerver le *re* qui ſera neuvième avec l'*ut*, & qui deſcend ordinairement. Vous pouvez conſerver le *ſi*, mais il ne deſcendra point, quoique ſeptième d'*ut*, parce qu'il en eſt la ſenſible, & qu'il l'annonce comme tonique. D'ailleurs, ce n'eſt pas une véritable ſeptième conſtitutionnelle ; ce n'eſt qu'un accord ſuſpendu ſur la baſſe d'un autre accord.

Mais, dans cet accord *ſol ſi re fa*, le *fa* devoit deſcendre ſur un *mi*, quand même il n'auroit pas été ſuſpendu, parce qu'il eſt ſeptième ſenſible, ſeptième de la dominante *ſol*. Le *ſi* devoit monter ſur l'*ut* dont il eſt la ſenſible ; le *ſol* devoit reſter en place pour former la liaiſon ; (V. *Liaiſon.*) le *re* avoit le choix de deſcendre ou de monter ; la ſuſpenſion n'a donc rien changé à la marche de l'accord. Traitez donc les cordes de l'accord ſuſpendu comme vous les traiteriez hors le cas de ſuſpenſion.

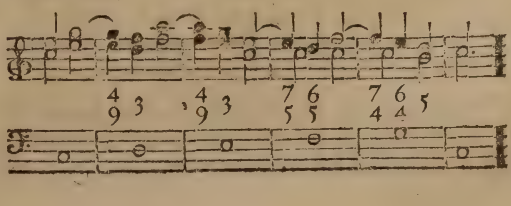
Cependant il eſt plus ordinaire de faire deſcendre toutes les notes du premier accord, qui ſont diſſonance avec la baſſe du ſecond. L'oreille exercée par l'uſage, fera ſentir les cas où cette loi peut être tranſgreſſée.

Comme il peut y avoir ſuſpenſion toutes les fois qu'on paſſe d'un accord à l'autre, & comme les notes ſuſpendues ſont autant de diſſonances différentes que le ſecond accord peut avoir de notes de baſſe différentes, on ſent le grand nombre de combinaiſons qui en réſultent ; & en vérité il ſeroit bien inutile de ſe les mettre toutes dans la tête, puiſque toute note ſuſpendue doit deſcendre, dès qu'elle eſt diſſonante, pourvu que ce ne ſoit pas une ſenſible annonçant la tonique, comme nous l'avons dit.

Ainſi, dans cette marche de baſſe *mi fa*, ſi le *mi* a porté dans les parties ſupérieures un *mi* à l'octave, & que vous le ſuſpendiez ſur le *fa*, c'eſt une ſeptième ; elle deſcendra ſur un *re.* Si le *mi* a porté un *ſol*, c'eſt une neuvième ; elle deſcendra ſur l'octave. S'il a porté un *ſi*, c'eſt une onzième ; elle deſcendra ſur un *la.* S'il a porté un *ut*, il reſtera en place ; car l'*ut* ſur le *fa* dont il eſt la quinte, ne fait pas une diſſonance.

Ne vous inquiétez donc point de ce que c'eſt qu'une neuvième majeure ou mineure, qu'une neuvième & ſeptième, qu'une neuvième & quarte, &c. ni ſur quel intervalle toutes ces diſſonances doivent ſe ſauver : ce que nous venons d'en dire eſt ſuffiſant, & vous épargne peut-être trois mois de fatigue & d'ennui.

Nous obſerverons ſeulement que la note ſuſpendue doit être préparée par une note au moins de même valeur ; c'eſt-à-dire, que ſi elle eſt ſuſpendue pendant la durée d'une blanche, elle doit avoir eu au moins la même durée dans l'accord précédent. Vous concevez auſſi que la baſſe du ſecond accord doit avoir une durée double, dont une partie porte la ſuſpenſion, & l'autre porte l'accord véritable & attendu par l'oreille. Exemple :



Le *ſol* & le *mi* formant l'accord parfait ſur l'*ut* de la première meſure, conſervés ſur le *re* de la ſeconde, font une quarte & une neuvième. Ces deux diſſonances, préparées par une blanche & ſuſpendues la valeur d'une noire, forment naturellement, en deſcendant, l'octave & la tierce du *re* ſuivant : même choſe de la ſeconde à la troiſième meſure. De la troiſième à la quatrième, l'*ut* conſervé ne fait point diſſonance avec le *fa ;* mais le *mi* prolongé fait une ſeptième qui deſcend ſur un *re*.

Remarquez que ce *re* ne fait pas non plus diſſonance avec le *fa* de la baſſe ; mais il en fait une avec l'*ut* des parties ſupérieures. C'eſt le renverſement de la ſeptième *re fa la ut*, qui ſe ſauve en reſtant en place, tandis que le *re* fait un mouvement. La ſeptième, pratiquée ſur la ſeconde note du ton, ſe ſauve ſouvent ainſi.

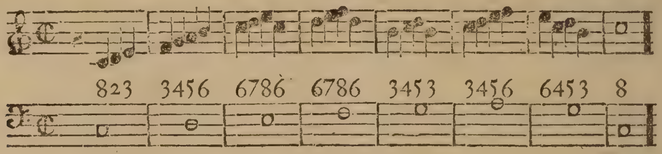
De la quatrième à la cinquième meſure, le *fa* prolongé fait ſeptième avec *ſol*, & ſe ſauve en deſcendant ; l'*ut* fait quarte avec ce même *ſol*, & ſe ſauve de la même manière. On voit que cette eſpèce d'accords ne doit nullement embarraſſer, puiſqu'ils ſont préparés naturellement, & que la manière de les ſauver eſt uniforme.

On peut maintenant s'exercer ſur différentes baſſes, & y faire du contre-point entremêlé de conſonnances & des différentes eſpèces de diſſonances.

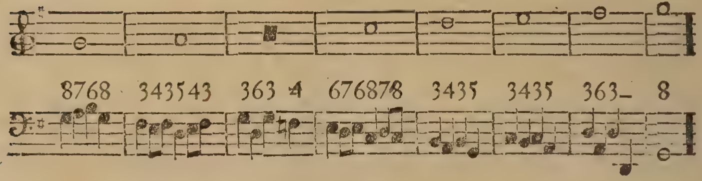
Juſqu'ici nous n'avons employé que les cordes vraiment harmoniques ; mais pour donner au chant plus de grace & de variété, on introduit ſouvent des notes intermédiaires, tant dans la baſſe que dans les deſſus. C'eſt ce que nous appellons *notes de goût*. Les Italiens les appellent notes fauſſes.

Pourvu que chaque tems frappe une harmonie correcte, l'oreille néglige les notes dont la valeur eſt moindre que d'un tems. Ainſi, dans la meſure à deux tems, toute blanche doit être harmonique ; mais de deux noires qui équivalent à cette durée, l'une peut très-bien ne pas l'être ; il ſuffit que l'autre le ſoit, & qu'elles ſe ſuccèdent par degrés conjoints. Il en eſt de même des croches. On obſerve ſeulement que la baſſe & le deſſus ne doivent pas alors ſe mouvoir en même temps, car les mouvemens doivent toujours être harmoniques.

Exemple :



Autre,

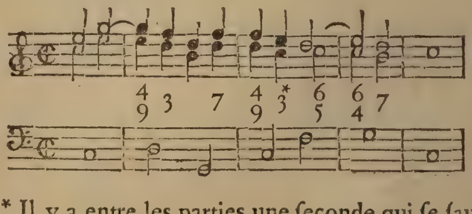


On voit par ces exemples, que les ſeules diſſonances harmoniques ont beſoin d'être préparées & ſauvées ; les intermédiaires ne font point d'impreſſion ſur l'oreille.

L'élève eſt maintenant en état de former toutes les eſpèces de contre-point ſur une baſſe donnée. (Voyez *Imitation*, *Contre-point*, & ſes différentes eſpèces.)

Après s'être bien exercé à écrire à deux parties, on peut s'eſſayer à compoſer à trois, à quatre, & même plus. Les règles ſont à-peu-près les mêmes. Il ſuffit de faire les obſervations ſuivantes.

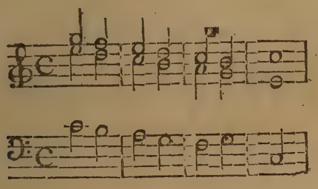
1°. Quand on ne fait que de l'harmonie ſans deſſein déterminé, on n'a beſoin que de connoître les accords & leurs renverſemens ; de préparer les diſſonances qui ont beſoin de l'être ; de les ſauver en deſcendant d'un degré, ſoit qu'elles ſe trouvent entre la baſſe & les parties ſupérieures, ſoit qu'elles ſoient dans les parties même, comme dans l'exemple ſuivant :



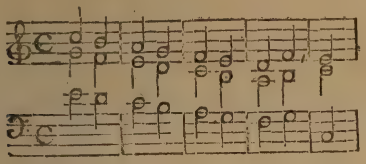
* Il y a entre les parties une ſeconde qui ſe ſauve en reſtant en place, pour deſcendre le tems ſuivant.

2°. Quand on compoſe un chant, c'eſt preſque comme ſi on écrivoit à deux parties, puiſqu'on exige entre le chant principal & la baſſe autant de régularité. L'oreille eſt moins difficile pour les parties intermédiaires.

3°. C'eſt ſur-tout à pluſieurs parties que la règle des mouvemens doit être ſuivie. (Reliſez l'article *Mouvement.*) Vous ne pouvez faire marcher trois parties à la fois par mouvement ſemblable ; car, comme ce mouvement n'admet que la tierce & la ſixte, ſi deux parties étoient en tierce, & la troiſième en ſixte, il y en auroit deux en quarte ou en quinte.



Cette marche ne ſeroit pas ſupportable. On permet cependant une ſuite de ſixtes accompagnées de la quarte, parce que cette quarte n'eſt faite que par une partie intermédiaire ; encore ce paſſage eſt-il un peu dur, ſur-tout en montant. On ne le ſouffriroit pas entre la baſſe & une partie. Exemple :



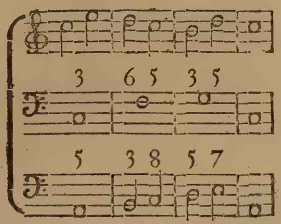
On eſt plus à l'aiſe en employant les mouvemens oblique & contraire.

4°. Nous avons dit que l'oreille étoit moins délicate dans les parties intermédiaires qu'entre la baſſe & le chant ; en effet, lorſque vous lui faites deſirer deux choſes à la fois, il ſuffit de la ſatisfaire ſur une ſeule dans la partie principale. Ainſi, que vous ayez deux diſſonances à ſauver, & que vous n'en ſauviez qu'une dans le chant, l'oreille s'en contente ; que vous ayez en même temps une diſſonance à ſauver, & une replique à faire entendre dans une imitation, vous pouvez négliger ou la diſſonance, ou l'imitation parfaite de la replique. Mais il ne faut pas abuſer de ces facilités.

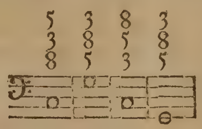
5°. Il ne faut pas doubler les cordes principales d'un accord, c'eſt-à-dire, celles qui ont une marche déterminée, parce qu'obligées de faire toutes deux le même chemin, vous produiriez des octaves ou des uniſſons, qui ne ſont pas reçus en harmonie. Si pourtant vous y étiez obligé par quelque imitation ou pour la grace du chant, donnez alors à la corde doublée dans les parties intermédiaires une marche différente de celle qui lui eſt preſcrite. Evitez auſſi les octaves entre la partie principale & la baſſe, ſi ce n'eſt en commençant & en finiſſant. Elles ſont moins harmoniques en général ; elles ſe font moins diſtinguer que les autres conſonnances.

L'élève n'a encore travaillé que ſur des baſſes données ; il eſt tems qu'il apprenne à en faire à ſon tour.

Comme c'eſt la baſſe qui porte l'harmonie, elle eſt ſoumiſe à des règles, à une marche particulière. 1°. C'eſt elle qui détermine la gamme où l'on eſt ; par exemple, la phraſe de chant ſuivante peut appartenir à pluſieurs gammes : c'eſt la baſſe qu'on lui donne qui en décide.

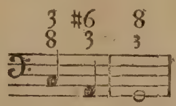


2°. C'eſt encore la baſſe qui diviſe les phraſes muſicales. Elle eſt à la mélodie ce que la ponctuation eſt au diſcours. C'eſt par le moyen des cadences que ſe fait cette diviſion. Voyez l'article *cadence* où ſes différentes eſpèces ſont plus développées qu'elles ne peuvent l'être ici. Nous nous contenterons de dire qu'il y en a de deux ſortes. 1°. La cadence parfaite, lorſque la baſſe deſcend de quinte, ſoit que la première corde porte ou ne porte pas de diſſonance, pourvu qu'elle contienne la note ſenſible du ton que vous annoncez. Cette cadence forme un repos complet, & ſert à terminer toute phraſe muſicale. 2°. La cadence imparfaite ſe peut faire de pluſieurs façons : 1°. en allant d'une tonique faire un repos ſur une autre tonique par un mouvement de quinte en montant ou de quarte en deſcendant. Exemple :



2°. ou lorſque la ſixième d'une gamme devenant ſeconde d'une autre gamme, deſcend d'un degré ſur la nouvelle tonique pour y former un repos.

Exemple :

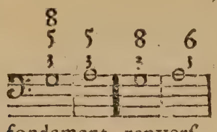


On voit que cette cadence n'eſt qu'un renverſement de la cadence parfaite ; ainſi toutes les fois

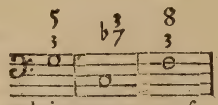
qu'on va d'une des notes de l'accord de la dominante ſur l'une de celles de l'accord de tonique pour s'y repoſer, on fait une cadence; mais elle n'eſt parfaite que par le mouvement fondamental de quinte.

La cadence parfaite s'appelle rompue, lorſque la dominante, au lieu de deſcendre de quinte, monte d'un degré par un mouvement fondamental ou renverſé.

Nous appellons mouvement fondamental, celui où les deux notes portent un accord direct, ſoit parfait, ſoit de ſeptième; & renverſé, celui où l'une des deux notes ou toutes les deux portent des accords renverſés. Exemple:

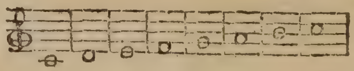

fondament. renverſ.

On donne le nom de cadence interrompue à celle où la ſeconde note, au lieu de ne porter que des conſonnances pour former un repos, y joint des diſſonances. Mais dans ce cas, c'eſt le repos qui eſt interrompu, la cadence n'en exiſte pas moins. Exemple:


cad. interromp. parf.

Nous avons dit que la cadence parfaite complettoit le ſens muſical; elle fait l'effet du point grammatical. La cadence imparfaite le ſuſpend, comme le point & la virgule; la cadence rompue eſt une eſpèce de ſurpriſe d'harmonie qu'on pratique pour étonner l'oreille, & lui préſenter une nouvelle idée qu'elle n'attendoit pas. On interrompt la cadence auſſi pour étonner l'oreille qui comptoit ſur un ſens fini, mais avec le deſſein de prolonger la même idée. La pratique apprendra à placer ces diverſes cadences à propos.

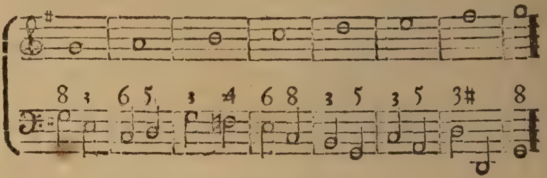
Il faut maintenant s'exercer à faire des baſſes ſur un chant donné. Prenons encore la gamme pour exemple, mais prenons-la entière.



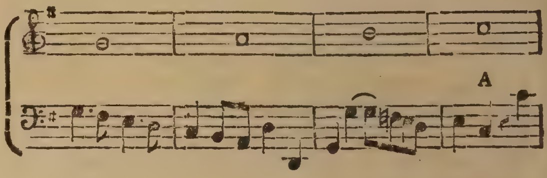
On voit que cette gamme contient deux ſemitons; *mi fa* & *ſi ut*. Le *mi* & le *ſi* peuvent être également traités comme ſenſibles, & alors vous feriez deux cadences parfaites; l'une ſur le *fa* & l'autre ſur l'*ut*.

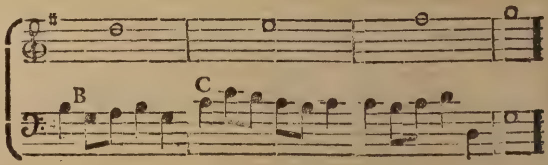
Vous ſavez déjà que la première note, ainſi que la dernière, doivent porter l'accord parfait; & puiſque c'eſt la baſſe qui détermine le ton, il faut faire entendre la tonique à ces deux places & non un accord renverſé.

Après avoir fait, note pour note, ſous cette gamme, les différentes baſſes qu'elle peut admettre, vous pourrez eſſayer de la varier, c'eſt-à-dire, de faire deux ou plus de notes ſous chacune de celles du deſſus. Exemple:



Autre,





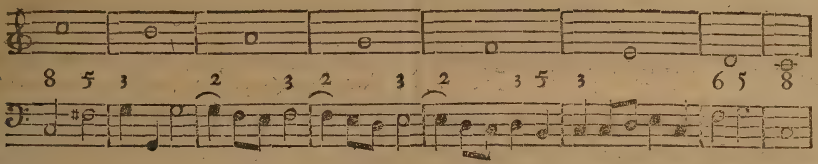
Remarquez que, quoique ſous une ſeule note du deſſus, vous en mettiez pluſieurs différentes à la baſſe, quand vous ne faites que parcourir les cordes d'un même accord, comme aux meſures A B C, vous ne changez point l'harmonie, mais vous la variez par ſes divers renverſemens.

Obſervez encore que vous ne pouvez faire chanter ainſi la baſſe, que lorſque l'extrême ſimplicité du chant le permet, comme dans l'exemple précédent. Vous ne produiriez que de la confuſion ſi vous faiſiez mouvoir également les deux parties. Or, comme c'eſt ordinairement dans la partie ſupérieure qu'on place le chant, il en réſulte que le caractère particulier de la baſſe eſt d'être fort ſimple. On diſoit autrefois qu'il falloit qu'une baſſe fût chantante. Si l'on entendoit par-là qu'elle devoit faire beaucoup de mouvemens mélodiques, on diſoit une abſurdité.

Après avoir fait cette gamme en montant, il faut la faire en deſcendant, & obſerver que ſi d'abord la gamme d'*ut* a fait ſentir *fa* & *ut* comme toniques, elle donne le même caractère à *ſol* & *ut* en deſcendant; car le *ſi* qui deſcend ſur le *la* n'eſt point du

du ton d'*ut*; puisqu'il n'en est pas la sensible; il est donc la tierce de *sol*. Le *mi* qui descend sur le *re* dans le second tétracorde, (Voyez *ce mot.*) n'est pas non plus du ton de *fa*, comme il étoit en montant; il est la tierce de la tonique *ut*.

Exemple :



Ce que nous venons de dire nous conduit à la connoissance des changemens de mode & de gamme, nécessaire à posséder pour bien faire une basse, puisque c'est la basse seule, ainsi que nous l'avons dit, qui détermine la gamme où l'on est.

On a vu, dans la formation de l'échelle, que chaque tétracorde, en montant & en descendant, est dans un ton différent. Celui qui donne son nom à la gamme en est le *ton principal*, mais il a beaucoup d'analogie avec les autres; vous pouvez donc vous arrêter sur chacun d'eux, & en parcourant sa gamme, le faire devenir *ton principal* à son tour. Cela est même nécessaire dans une *composition* d'une certaine étendue, sans quoi sa *monotonie* exciteroit bientôt l'ennui.

Ainsi la gamme d'*ut* majeur vous offre les tons de *fa* & de *sol*. La gamme d'*ut* mineur vous offre ceux de *mi b*, &, par analogie, de *sol*. Ce sont donc là les premières gammes auxquelles vous devez passer en quittant celle d'*ut*.

En majeur c'est dans la gamme de *sol*, c'est-à-dire, dans celle de la dominante, que vous devez moduler la première. (Voyez *Moduler.*) Car si vous vous arrêtiez d'abord à celle de *fa*, l'oreille confondroit trop facilement le caractère de tonique que portoit l'*ut* avec celui de dominante que vous lui donneriez pour passer en *fa*; de manière que l'impression du ton principal seroit entièrement effacée; au lieu qu'en modulant en *sol*, vous faites entendre une nouvelle dominante; savoir, le *re* qui prend la tierce majeure, & l'*ut* conserve encore en quelque sorte le caractère de tonique en devenant quatrième de la gamme de *sol*. On ne peut donc passer en *fa*, que lorsque la gamme principale a été bien établie par les cordes de la tonique & celles de sa dominante. On peut cependant toucher en passant cette modulation, mais il ne conviendroit pas de s'y arrêter.

Dans le mode mineur, il n'y a pas le même inconvénient. Quoiqu'il y ait une grande analogie entre la gamme mineure d'*ut* & la gamme majeure de *mi b*, vous n'avez pas à craindre de laisser perdre l'impression première, parce que l'*ut* n'est point dominante de *mi b*, & que comme tonique il porte un caractère très-distinct.

D'*ut* mineur on peut aussi passer en *sol*. Nous avons dit que c'étoit par analogie, parce que la dominante d'*ut* mineur ayant les mêmes cordes que celles d'*ut* majeur, on y peut de même pratiquer un repos. Or, tout repos annonçant une tonique, rien n'empêche qu'on ne reste dans la gamme de *sol*, une fois qu'on y est arrivé.

Lorsque de la gamme d'*ut* on a passé dans celle de *sol* ou dans celle de *fa*, on voit que les cordes de ce nouveau mode sont en tout substituées à celles du premier, & qu'on peut quitter cette gamme par une route semblable; ainsi de proche en proche, il n'y a pas de gamme à laquelle on ne puisse arriver dans une pièce un peu longue. Il faut cependant prendre garde de ne pas trop s'écarter du ton principal, pour n'en pas laisser perdre l'impression.

Une règle générale pour moduler, c'est, en majeur, de faire monter l'harmonie de quinte en quinte, comme *ut sol*, *sol re*, &c. ou descendre de quarte en quarte, comme *ut fa*, *fa si b*; ou lorsqu'on passe d'un mode mineur à un majeur, descendre de tierce mineure, & monter aussi de tierce mineure en passant d'un mineur à un majeur.

Une modulation est bonne, lorsqu'elle n'amène qu'un seul accident, soit dièze ou bémol. On peut cependant passer d'un ton à l'autre par plusieurs dièzes ou bémols, mais avec des précautions dont la principale est qu'il se trouve une liaison, c'est-à-dire, une corde commune, entre l'accord que l'on quitte & celui que l'on prend.

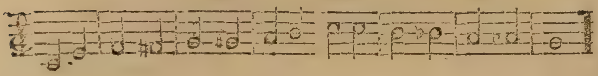
On passe fort bien d'une gamme majeure à la mineure sans aucune précaution.

Au surplus, l'oreille, le goût, & sur-tout l'usage en apprendront plus que tout ce qu'on pourroit dire ici. C'est une étude fort importante, car c'est l'art de moduler qui distingue les grands compositeurs.

Avant de quitter les modulations, disons un mot des passages chromatiques & enharmoniques. Les Grecs en avoient fait des genres dans lesquels ils composoient des morceaux entiers. Voyez à ces mots ce que c'étoit chez eux. Pour nous, ce n'est qu'une forme de chant employée à la basse ou

dans les parties, & qui ne peut avoir une longue durée.

Le chromatique eſt une ſuite de ſons qui montent ou deſcendent ſucceſſivement par ſemi-tons. Exemple :

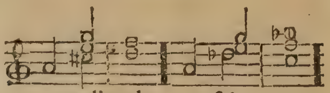


Chaque note qui monte d'un ſemi-ton eſt ordinairement ſenſible de la note ſuivante, & dans ce cas eſt traitée comme telle. Par conſéquent cette corde ſuivante eſt une tonique, mais on peut auſſi lui en ôter le caractère en lui donnant une diſſonance. En un mot, le fondement de cette harmonie eſt une ſuite de cadences parfaites qui peuvent être interrompues. (Voyez *Cadence.*)

Toute note qui deſcend d'un ſemi-ton eſt ordinairement la ſeptième d'une dominante tonique, & par conſéquent la quatrième du ton. Dans le chromatique en montant, la *B. F.* monte de quarte & deſcend de tierce alternativement. Dans celui en deſcendant, elle monte toujours de quarte ou deſcend de quinte, ce qui eſt le même mouvement.

Les paſſages chromatiques ſont une ſuite apparente de modulations; mais comme on ne peut guères les étendre plus loin, ſans ſe repoſer, que de la tonique à la dominante, & *vice verſâ*, on peut les regarder, au contraire, comme une abſtraction de modulations. On n'eſt alors dans aucun ton décidé, mais dans un certain état vague qui doit ſe terminer promptement par un repos caractériſé. (Voyez *Notes cenſées toniques*, & *Chromatique.*)

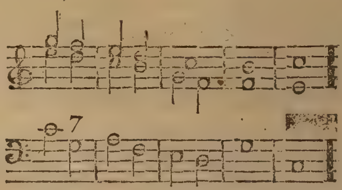
Les paſſages enharmoniques ſont une manière de tirer parti du vice de nos inſtrumens à touches, pour paſſer dans un ton fort étranger à celui où l'on eſt. Ainſi un *ut* ♯ étant exprimé par la même touche qui ſert à rendre le *re b*, & réciproquement, on diſpoſe ſon chant de manière à donner à l'une de ces notes la ſucceſſion que devoit avoir celle dont elle prend la place. Ainſi l'*ut* ♯ paroiſſant comme ſenſible du ton de *re*, devroit y monter : vous le prenez, au contraire, comme *re b* ſixième du ton de *fa b* & le faites deſcendre ſur un *ut* tierce de cette tonique. Exemple :



au lieu de — on fait.

La ſeptième diminuée eſt l'accord qui favoriſe le plus les paſſages enharmoniques, en ce qu'elle offre une ſérie de tierces mineures. Chacune des cordes qui la compoſent peut être priſe pour une autre; ainſi, avec une ſeptième diminuée, on peut paſſer dans quatre tons différens. (Voyez *Enharmonique.*) Ces paſſages qui ſont toujours un peu durs, qui ne ſervent qu'à paſſer dans une modulation très-détournée, & qui par conſéquent doivent être réſervés pour les grandes expreſſions, exigent beaucoup d'adreſſe pour que la mélodie ne ſe ſente pas de leur dureté.

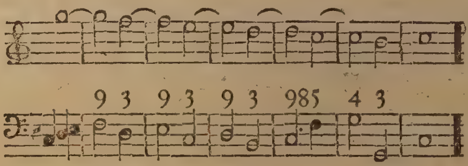
En continuant de faire des baſſes ſous des chants donnés, on obſervera que toute note qui deſcend d'un temps foible ſur un temps fort, peut être traitée comme diſſonance, pourvu qu'elle ait été préparée, ſi elle eſt de celles qui ont beſoin de l'être. Exemple :



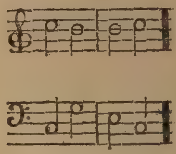
ſans prép. cad. romp. prép.

Lorſqu'une note eſt prolongée d'un temps foible à un temps fort pour redeſcendre enſuite, c'eſt une ſuſpenſion. Il faut donner alors à la baſſe l'une des notes qui convient à l'accord ſuivant, ſur lequel la note ſuſpendue va deſcendre.

Exemple :



Si cette note prolongée monte d'un ſemi-ton, elle eſt ſenſible de la tonique. Il faut donc lui donner pour baſſe l'une des notes de l'accord de tonique. Exemple :



Il nous reſte à parler d'une forme de baſſe extrêmement uſitée; on la nomme *pédale*, *point-d'orgue ou bourdon.* (Voyez *ces mots.*) C'eſt lorſque la tonique fait une tenue ſous les autres parties qui changent pluſieurs fois d'accord. Cette tenue peut durer pluſieurs meſures, & finit ordinairement par une cadence parfaite dans le ton, ou par une modulation. Lorſque vous employez cette baſſe, toute l'harmonie en devient indépendante : ce n'eſt plus par rapport à elle que vous conſi-

dérez les dissonances, mais par rapport à la plus grave des parties supérieures ; de sorte que telle note qui seroit dissonante comparée à cette basse, & qui devroit descendre par cette raison, monte ou reste en place, comme si la basse n'existoit point ; il en résulte que sur une pédale on peut faire tout ce qu'on veut. (Voyez *tasto-solo.*)

Nous avons dit que la note qui fait cette tenue est la tonique ; on fait tenir aussi la dominante ; mais cette dominante est alors une véritable tonique. Quelquefois on fait aussi une tenue dans les parties supérieures, mais alors la note tenue est une véritable dominante, & on ne l'accompagne guère que des accords avec lesquels elle peut faire liaison, comme celui de la première, de la troisième & de la cinquième du ton. Quelques auteurs, cependant, ont traité avec succès la pédale dans les parties supérieures comme à la basse, & l'ont accompagnée de toute espèce d'accord ; mais il faut être sobre de ce moyen qui ne produit que des effets un peu durs. (Voyez *Pédale*, *Tenue.*)

On emploie le *tasto-solo* quand on veut sur-tout faire remarquer les parties supérieures, & ne pas distraire l'oreille par des changemens d'accords trop sensibles.

Quant aux accords ordinaires, on doit donner à la basse les cordes les plus caractéristiques ; comme la sensible, lorsque vous passez à une nouvelle modulation : la septième de la gamme, portant triton, lorsque vous voulez que cette modulation soit plus fortement marquée : la seconde du ton descendant sur la tonique, lorsque vous voulez indiquer un repos sans faire de cadence parfaite. Après ces notions générales, la meilleure chose pour apprendre à bien faire une basse, c'est de beaucoup étudier les bons auteurs & de voir ce qu'ils ont fait. L'homme sans idées s'y formera du moins à une bonne routine. L'homme de génie verra, d'après ce qu'on a fait, ce qui lui reste encore à faire.

Que le jeune musicien qui, en lisant ce léger exposé, se sera exercé long-temps sur les chants de diverses basses & sur les basses de divers chants, s'accoutume maintenant à concevoir à la fois l'un & l'autre. En séparant dans sa pensée la mélodie de l'harmonie, on n'acquiert jamais qu'un style incohérent, irrégulier & pénible. Le chant doit sortir tout armé, comme Minerve de la tête de Jupiter. Il est bon aussi qu'il se familiarise avec les imitations, les fugues, les canons. (Voyez ces *mots.*) Ce n'est pas que ces morceaux soient fort estimables quant à leur effet ; mais en habituant l'élève à vaincre des difficultés, ils le tiennent en haleine, lui donnent des forces nouvelles & le rendent plus maître de ses idées. Il faut se meubler la tête de formes & de moyens harmoniques, avant de s'occuper de l'expression.

Nous n'avons pas la prétention de croire que ce foible apperçu puisse suffire à former un compositeur ; pour le devenir, il faut sur-tout une longue pratique. Mais nous croyons y avoir présenté une méthode plus simple & plus courte que celle des autres traités. Si le lecteur y trouve encore quelques difficultés qui l'embarrassent, il les verra éclaircies dans le reste de l'ouvrage.

(*M. Framery.*)

COMUS. Nom d'un air de danse des anciens.

(*M. de Castilhon.*)

CONCERT. *s. m.* Assemblée de musiciens qui exécutent des pièces de musique vocale & instrumentale. On ne se sert guères du mot de *concert* que pour une assemblée d'au moins sept ou huit musiciens, & pour une musique à plusieurs parties. Quant aux anciens, comme ils ne connoissoient pas le contre-point, leurs *concerts* ne s'exécutoient qu'à l'unisson ou à l'octave ; & ils en avoient rarement ailleurs qu'aux théâtres & dans les temples.

(*J. J. Rousseau.*)

CONCERT. Assemblée de voix & d'instrumens qui exécutent des morceaux de musique. On le dit aussi pour exprimer la musique même qu'on exécute. Les Indes galantes sont gravées en *concert* ; c'est-à-dire, qu'elles sont disposées dans la gravure pour former des *concerts.*

On fait des *concerts* d'instrumens sans voix, dans lesquels on n'exécute que des symphonies. Dans quelques villes considérables de province, plusieurs particuliers se réunissent pour entretenir à leurs dépens des musiciens qui forment un *concert.* On dit le *concert* de Marseille, de Toulouse, de Bordeaux, de Rouen, &c. Celui de Lyon est établi en forme par lettres-patentes, & a le titre d'*Académie royale de musique.* (Ces *concerts* ont cessé presque par-tout : ils ont été sacrifiés à l'opéra-comique. C'est seulement comme monument historique que cet article est conservé.)

Le 24 août, veille de S. Louis, on élève auprès de la grande porte des Tuileries du côté du jardin, une espèce d'amphithéâtre : tous les symphonistes de l'opéra s'y rendent ; & à l'entrée de la nuit on forme un grand *concert*, composé des plus belles symphonies des anciens maîtres François. C'est un hommage que l'académie royale de musique rend au roi. On ignore pourquoi l'ancienne musique, beaucoup moins brillante que la nouvelle, & par cette raison moins propre aujourd'hui à former un beau *concert*, est pourtant la seule qu'on exécute dans cette occasion : peut être croit-on devoir la laisser jouir encore de cette prérogative, dans une circonstance où personne n'écoute. (*Cahuzac.*)

* Comme ce *concert* est particulièrement destiné au peuple, & que le peuple préfère toujours en musique les morceaux qu'il connoît & dont la réputation est faite, il n'est pas étonnant qu'il y tienne toujours à l'ancienne musique. Les mor-

ceaux consacrés & qu'on seroit fâché de n'y plus entendre, sont la chaconne des *Indes galantes* de Rameau, celle de Le Berton, & sur-tout les *Sauvages*.

Il y a eu à Paris plusieurs *concerts* très-célèbres, entr'autres celui des *amateurs*, qui s'exécutoit à l'hôtel de Soubise, & qui, en effet, étoit composé en partie des amateurs les plus distingués. Ils s'étoient adjoint les artistes du premier talent, & la perfection avec laquelle on y exécutoit surtout les symphonies, est une des causes les plus efficaces des progrès de la musique en France depuis quelques années.

Les membres de ce *concert* s'étant désunis, il s'en éleva un autre sur ses débris, fondé sur une association de francs-maçons, & sous le titre de loge olympique. Les symphonies n'y étoient pas moins bien exécutées; c'est-là qu'on rendoit, d'une manière inimitable, les inimitables productions d'Haydn. Il avoit de plus le mérite de faire entendre dans le genre vocal les plus fameux virtuoses étrangers.

Ce *concert* n'a été interrompu que par les circonstances tumultueuses de 1789. (*M. Framery.*)

Concert. Les Anglois sont peut-être moins sensibles que nous à la musique, mais ils l'encouragent, l'honorent, & sur-tout la payent beaucoup mieux. Les *concerts* de *Bach* & d'*Abel*, ceux de *Giardini* & de *Rauzzini*, avoient une quantité prodigieuse de souscripteurs. Un virtuose, aimé du public, ne donne point de *concert* de bénéfice qui ne lui rapporte des sommes considérables. On a établi à Londres en 1784, un *concert* en l'honneur du célèbre *Handel*, où l'on n'exécute, pour ainsi dire, que de sa musique. La première année, l'affluence fut telle qu'on avoit peine à se procurer des billets. Ils étoient d'une guinée, & la recette monta à plus de trois cens mille liv. Il fut exécuté dans la salle de Westminster par huit cents musiciens. Ce nombre s'est à-peu-près soutenu depuis. Il passoit encore six cents au dernier de ces *concerts*. Il n'y a dans Londres aucun musicien qui ne se fasse un honneur & même un devoir religieux de contribuer à rendre un hommage annuel à ce grand compositeur.

Il n'a pas tenu à M. Piccinni que la France n'en fît autant pour un rival dont les amis & les partisans lui ont fait tout le mal qu'ils ont pu. Peu de temps après la mort de Gluck, il adressa aux auteurs du journal de Paris, une lettre dans laquelle il proposoit de fonder en l'honneur de l'auteur d'*Orphée* & d'*Alceste*, un *concert* qui auroit lieu chaque année, le jour de sa mort, c'est-à-dire, le 17 novembre; de n'y exécuter que sa musique, & d'ouvrir pour cela une souscription dont le produit placé en rente perpétuelle sur le roi serviroit aux frais de ce *concert*. Les journalistes agréèrent & louèrent ce projet; ils annoncèrent qu'ils recevroient les souscriptions, & qu'ils publieroient chaque semaine les noms des souscripteurs. Un amateur proposa des moyens d'exécution; mais ni ses moyens, ni l'idée première n'eurent le succès qu'il y avoit lieu d'en attendre, & qu'ils auroient certainement eu en Angleterre: il n'y eut point de liste à publier.

M. Piccinni étoit surement de bonne foi dans cette proposition. L'idée lui en vint à la première nouvelle de la mort de Gluck; il en fit part à quelques intimes amis de ce maître, & ce fut de concert avec eux qu'il la publia. A parler franchement, il n'y avoit cependant rien de plus propre à faire tomber pour jamais la musique de Gluck, que de l'exécuter, si l'on en excepte quelques morceaux, dans un *concert*, & sur-tout d'en remplir un *concert* entier. L'indifférence du public lui fut donc plus favorable que le premier mouvement d'une générosité digne d'éloges, & les aveugles préventions de l'amitié.

Ce n'étoit pas la peine de faire tant de belles distinctions sur la musique de théâtre & celle de *concert*, pour finir par compromettre dans un *concert* solemnel une musique à laquelle on attribuoit exclusivement le mérite d'être théâtrale, & qui en effet perd la plus grande partie de ses avantages quand on la fait descendre du théâtre.

(*M. Ginguené.*)

CONCERT SPIRITUEL. *Concert* qui tient lieu de spectacle public à Paris, durant les temps où les autres spectacles sont fermés. Il est établi au château des Tuileries; les concertans y sont très-nombreux & la salle est fort bien décorée. On y exécute des motets, des symphonies, & l'on se donne aussi le plaisir d'y défigurer de temps en temps quelques airs Italiens. (*J. J. Rousseau.*)

Concert spirituel. On a employé l'article de Rousseau, parce qu'on s'est fait une loi de conserver tous les siens; sans cette loi, les changemens qui sont arrivés dans la musique, & les progrès que l'art a faits depuis le temps où il composa son dictionnaire, auroient rendu inutiles à réimprimer un assez grand nombre de ces petits articles, où croyant n'avoir rien à dire pour le plaisir ou l'instruction des lecteurs, il s'en vengeoit par quelque sarcasme contre les musiciens françois qui se donnèrent si long-temps le tort d'être ses ennemis.

On a fait mieux, dans ces derniers temps au *concert spirituel*, que *de défigurer* quelques airs italiens; on y en a exécuté un grand nombre, de manière à satisfaire les connoisseurs les plus difficiles. Mais bornons-nous à tracer en peu de mots l'histoire de cet établissement.

En 1725, Anne Danican, dit Philidor, musicien de la chambre du Roi, & frère aîné de notre célèbre compositeur, obtint de M. Francine, alors entrepreneur de l'opéra, la permission de donner des *concerts* les jours où il n'y auroit

point de ſpectacles. Le traité fut ſigné pour trois ans, à commencer du 17 mars de la même année, moyennant 1000 livres par an, ſous la condition expreſſe de n'y faire chanter aucune muſique françoiſe, ni aucun morceau d'opéra.

Philidor ſe fit donner la permiſſion de le faire exécuter au château des Tuileries, dans la pièce des Suiſſes, où il étoit encore il y a peu d'années. Il obtint enſuite un renouvellement pour trois ans, & même la permiſſion d'y mêler de la muſique & des paroles françoiſes, avec des ſujets profanes. En 1728, il céda ſon privilège à Simard, & Mouret fut chargé de l'exécution.

L'académie royale de muſique commença, le 25 décembre 1734, à régir le *concert* par elle-même; Rebel faiſoit exécuter. Les deux frères Bezozzi, l'un haut-bois, l'autre baſſon du roi de Sardaigne, y débutèrent l'année ſuivante par des duos qui eurent le ſuccès le plus brillant. Ces deux hommes célèbres, qui vivoient encore il y a peu d'années, étoient oncles de M. *Bezzozi* actuellement à la muſique du roi; on voit que dans cette famille les talens n'ont point dégénéré.

En 1741, Thuret, alors entrepreneur de l'opéra, afferma le *Concert* à Royer, pour ſix ans, à raiſon de 6000 livres par année. En 1749, Tréfontaine, ſucceſſeur de Berger, qui avoit remplacé Thuret, renouvella pour quatorze ans le bail de Royer, en lui adjoignant Caperan, à raiſon de 6000 liv. pour chacune des trois premières années, 7500 liv. pour chacune des trois ſuivantes, & 9000 liv. pour chacune des huit dernières. Ce bail fut homologué au conſeil, pour qu'il ne pût éprouver de changement.

A la mort de Royer, en 1755, Mondonville fut chargé de l'adminiſtration du *concert ſpirituel*, pour le compte de la veuve & de ſes enfans. M. d'Auvergne lui ſuccéda en 1762, & garda le *concert* juſqu'en 1771, en ſociété avec MM. Joliveau & Caperan. Il fit un nouveau bail en ſociété avec M. Berton; mais les recettes étant devenues très-foibles, ils demandèrent à réſilier; ce qui leur fut accordé.

M. Gaviniès le prit en 1773, en ſociété avec MM. Le Duc l'aîné & Goſſec, & le garda juſqu'en 1777, que M. Le Gros s'en chargea. Il s'aſſocia en 1789, M. Berthaume, par un traité particulier entr'eux, mais reſtant toujours ſeul propriétaire du privilège aux yeux de l'adminiſtration. Le déſordre des affaires, la deſtruction des privilèges, & ſur-tout le manque de local, depuis que l'arrivée du roi aux Tuileries en a banni les ſpectacles, toutes ces cauſes réunies ont porté au *concert ſpirituel* un coup dont il n'eſt pas vraiſemblable qu'il ſe relève. M. Le Gros, parti pour l'Amérique, a laiſſé ſes pouvoirs à M. Berthaume; & celui-ci, malgré ſon zèle & ſes talens, ne peut rien contre un pareil concours de circonſtances.

Depuis que des artiſtes, tels que MM. Gaviniès, Leduc, Lahouſſaie, Guénin & Berthaume, avoient été mis à la tête de cet orcheſtre, & que l'on avoit choiſi pour chefs de toutes les parties inſtrumentales les talens les plus diſtingués, le *concert ſpirituel* avoit atteint, dans l'exécution de la ſymphonie, une perfection rare: on n'y a jamais été très-content de celle des chœurs; & il eût été difficile qu'elle devînt jamais meilleure, par diverſes cauſes qu'il ſeroit inutile de développer aujourd'hui.

Ce qu'il offroit de plus intéreſſant, lorſque les entrepreneurs vouloient s'en donner la peine, étoit le plaiſir d'entendre, de juger, de comparer les grands talens étrangers, & l'émulation qui en réſultoit néceſſairement pour nos talens nationaux. M. Le Gros ſur-tout n'a épargné ni dépenſes, ni ſoins pour procurer au public cette jouiſſance. C'eſt lui qui nous a fait entendre des violons tels que MM. Jarnowick, Lamotte, Viotti, Eck, &c. des cors, des haut-bois, des baſſons, des clarinettes, tels que MM. Ponto, Le Brun, Ozi & Michel. C'eſt à lui que nous avons dû non-ſeulement d'entendre ſéparément une madame Todi, une madame Mara, mais de les voir dans le même *concert*, lutter de talens & ſe diſputer nos ſuffrages.

Des momens auſſi brillans & qui font époque dans l'hiſtoire de la muſique en France, doivent faire regretter de voir tomber & diſparoître un ſpectacle qui nous laiſſe de pareils ſouvenirs.

(*M. Ginguené.*)

Concert spirituel. Nous appellons ainſi un ſpectacle où l'on n'entend que des ſymphonies & des chants religieux, & qui, dans certains jours conſacrés à la piété, tient lieu des ſpectacles profanes; il répond à ce qu'on appelle en Italie *Oratorio;* mais il s'en faut bien que la muſique vocale y ſoit portée au même degré de beauté.

Comme ce ſont les muſiciens eux-mêmes qui, ſervilement attachés à leur ancienne coutume, prennent comme au haſard un des pſeaumes ou des cantiques, & ſans ſe donner d'autre liberté que de l'abréger quelquefois, le mettent en chant tout de ſuite, & le diviſent, tant bien que mal, en récitatif, en duo, en chœur; il arrive que, ſur les verſets qui n'ont point de caractère, ils ſont obligés de mettre un chant qui ne dit rien, ou dit toute autre choſe; c'eſt ainſi qu'après ce début ſublime, *Cœli enarrant*, vient ce verſet, *Non ſunt loquelæ*, ſur lequel Mondonville a mis préciſément le babil de deux commères; c'eſt ainſi qu'à côté de ces grandes images, *à facie Domini mota eſt terra*, *mare vidit & fugit*, le même muſicien a fait ſauter dans une ariette les montagnes & les collines, en jouant ſur les mots *Exultaverunt ſicut arietes*, *& ſicut agni ovium.*

L'on ſent combien ce faux goût eſt éloigné du caractère ſimple & majeſtueux d'un cantique.

Quel génie & quel art n'a-t-il pas fallu à Pergolèse pour varier le *Stabat ?* Encore dans ce morceau unique, tout n'est-il pas d'une égale beauté. La plus belle prose de l'église, le *Dies iræ*, qui devroit être l'objet de l'émulation de tous les grands musiciens, auroit besoin lui-même d'être abrégé pour être mis en musique. Les deux cantiques de Moyse, tout sublimes qu'ils sont, demanderoient qu'on fît un choix de leurs traits les plus analogues à l'expression musicale. Dans tous les pseaumes de David, il n'y en a peut-être pas un qui, d'un bout à l'autre, soit susceptible des beautés de chant, & des contrastes qui rendent ces beautés plus sensibles & plus frappantes.

Il seroit donc à souhaiter d'abord qu'on abandonnât l'usage de mettre en musique un pseaume tel qu'il se présente, & qu'on se donnât la liberté de choisir, non-seulement dans un même pseaume, mais dans tous les pseaumes, & si l'on vouloit même dans tout le texte des livres saints, des versets analogues à une idée principale, & assortis entre eux pour former une belle suite de chants; ces versets, pris çà & là & raccordés avec intelligence, composeroient un riche mélange de sentimens & d'images, qui donneroient à la musique de la couleur & du caractère, & le moyen de varier ses formes & de disposer à son gré l'ordonnance de ses tableaux.

La difficulté se réduit à vaincre l'habitude & peut-être l'opinion; mais pourquoi ne feroit-on pas dans un motet ce qu'on a fait dans les sermons, dans les prières de l'église, où, de divers passages de l'écriture rapportés à un même objet, on a formé un sens analogue & suivi?

Mais une difficulté plus grande pour le musicien, c'est d'élever son ame à la hauteur de celle du prophète; de se remplir, s'il est possible, du même esprit qui l'animoit, & de faire parler à la musique un langage sublime, un langage divin. C'est-là que tous les charmes de la mélodie, toute la pompe de la déclamation, toute la puissance de l'harmonie, dans les peintures de tous les genres, doivent se déployer avec magnificence: un beau motet doit être un ouvrage inspiré; & le musicien qui compose de jolis chants & des chœurs légers sur les paroles de David me semble profaner sa harpe.

Au lieu du moyen que je propose, pour former des chants religieux dignes de leur objet, on a imaginé en Italie de faire de petits drames pieux, qui n'étant pas représentés, mais seulement exécutés en *concert*, sont affranchis par-là de toutes les contraintes de la scène: ces drames sont en petit ce que sont sur nos grands théâtres Athalie, Esther & Jephté; on les appelle *Oratorio ;* & Métastase en a donné des modèles admirables, dont le plus célèbre est avec raison le sacrifice d'Abraham.

On a fait, au *concert spirituel* de Paris, quelques foibles essais dans ce genre; mais à présent que la musique va prendre en France un plus grand essor, & qu'on sait mieux ce qu'elle demande pour être touchante & sublime, il y a tout lieu de croire qu'elle fera dans le sacré les mêmes progrès que dans le profane. (*Voyez* LYRIQUE, &c.)

(*M. Marmontel.*)

CONCERT SPIRITUEL. Cette entreprise musicale a subi une révolution en même temps que les autres. Les motets en musique latine y ont moins de faveur. On leur a substitué des scènes religieuses en langue françoise, à une ou à plusieurs voix, prises de quelque sujet de l'histoire sainte. On les intitule *Oratoires*, parce que ces morceaux sont faits à-peu-près sur le modèle de ceux qu'en Italie on appelle vulgairement de ce nom. Quant aux airs italiens, on se donne encore quelquefois *le plaisir d'en défigurer*, comme dit Rousseau, en les faisant chanter par des françoises, qui en ignorent jusqu'à la prononciation; mais quelquefois aussi on y entend des virtuoses du plus grand mérite. C'est-là que se sont fait connoître à nous Mesdames Agujari, Danzi, Todi, Mara; MM. Savoi, Raff, David, &c., &c. Il est à remarquer que les voix de dessus y ont presque toujours réussi quand elles l'ont mérité. Les ténores, au contraire, n'y ont eu que des succès équivoques. Beaucoup de gens ne pouvoient souffrir qu'ils chantassent leur musique & leur langue autrement qu'on ne chante la scène françoise à l'opéra de Paris.

Il faut espérer que quand les arts en France, commenceront à respirer, il s'élévera quelques autres établissemens publics, où les virtuoses étrangers pourront faire admirer leurs talens. Paris ne doit pas renoncer à cet avantage ni au titre de patrie des arts, qu'il a toujours mérité.

(*M. Framery.*)

CONCERTANT. *adj.* Parties *concertantes* sont, selon l'abbé Brossard, celles qui ont quelque chose à réciter dans une pièce ou dans un concert; & ce mot sert à les distinguer des parties qui ne sont que de chœur.

Il est vieilli dans ce sens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui parties récitantes: mais on se sert de celui de *concertant* en parlant du nombre de musiciens qui exécutent dans un concert, & l'on dira: *Nous étions vingt-cinq* concertans. *Une assemblée de huit à dix* concertans.

(*J. J. Rousseau.*)

CONCERTANT. *adj.* Ce mot *a vieilli* dans le sens de Rousseau, *s'il l'a jamais eu.* On dit également bien partie *concertante* & partie récitante, dans le sens de Brossart; mais plus particulièrement partie *concertante*, lorsqu'il s'agit de musique instrumentale. On appelle symphonie *concertante*, celle où le motif est dialogué entre deux ou

plusieurs instrumens. On dit un trio, un quatuor *concertans*, pour les distinguer de ceux où il n'y a qu'une partie principale, & où les autres ne sont que d'accompagnement. (*M. Framery.*)

CONCERTÉ ou *Concertant*; en Italien, *Concertato.* Ce mot qui n'est pas d'usage en France, mériteroit pourtant d'être adopté. Il s'applique à des morceaux de musique vocale où chaque partie dialogue, & qui offrent tantôt des *solo*, tantôt la réunion de plusieurs voix. C'est ainsi que sont faits les *terzetti*, *quartetti*, *quintetti*, des opéras italiens, & ces *finals* d'un si grand effet. Nous les nommons en françois, *morceaux d'ensemble*; & il faut convenir que cette expression est moins juste que celle des Italiens, *pezzi concertati*, morceaux *concertés.* La première ne donne l'idée que de plusieurs voix chantant *ensemble*; & l'autre, celle de plusieurs voix qui chantent tantôt ensemble, tantôt séparément. Broffard appelle *Messa concertata*, *salmi concertati*, une messe & des pseaumes à plusieurs voix, & composés de manière que toutes les parties ont des récits, soit seules, soit à deux, à trois, &c.

Si l'on préféroit, comme le font déjà quelques amateurs, l'expression de *morceaux concertés*, ils seroient à la musique vocale ce que sont les *morceaux concertans* à la musique instrumentale. (Voyez *final*, *duo*, *trio*, *quatuor.*)

(*M. Framery.*)

CONCERTO. *s. m.* Mot italien francisé, qui signifie généralement une symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre; mais on appelle plus particulièrement *concerto* une pièce faite pour quelque instrument particulier, qui joue seule de temps en temps avec un simple accompagnement, après un commencement en grand orchestre; & la pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même instrument récitant, & l'orchestre en chœur. Quant aux *concerto* où tout se joue en rippieno, & où nul instrument ne récite, les François les appellent quelquefois *trio*, & les Italiens *sinfonie.* (*J. J. Rousseau.*)

CONCERTO. La définition de ce mot, dans l'article précédent, me paroît manquer de précision. Il ne signifie *jamais* une simple *symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre*, mais TOUJOURS une pièce faite pour un instrument particulier, accompagné par l'orchestre plus ou moins complet, & coupé précisément comme un air exécuté par une voix.

Les François appellent *trio* ce qui est vraiment un *trio*; c'est-à-dire, un morceau à trois parties. Ils appellent symphonie, comme les Italiens, les morceaux de musique instrumentale où nul instrument ne récite. (*M. Framery.*)

CONCERTO. Ce mot & celui de *sonata* n'existoient pas encore en Italie, à la fin du seizième siècle. Plus anciennement & dès le temps de Bocace, on se servoit, pour exprimer à-peu-près la même chose, des mots *concento* & *suono.* Mais *concertare* & *concertanti* s'entendirent d'abord de l'union des instrumens avec les voix, dans les motets & dans les madrigaux. Ce ne fut que dans le dix-septième siècle, que les pièces à plusieurs parties instrumentales commencèrent à s'appeller *concertos*, & les solos, *sonates.*

Les premiers morceaux composés ainsi pour des instrumens, furent nommés en Italie, *ricercari* & *fantasie.* Les instrumentistes, d'abord appellés seulement pour accompagner & renforcer les parties vocales des madrigaux & des motets, à l'unisson des voix, crurent enfin que la poésie & les chants pouvoient être supprimés sans que l'effet musical y perdît beaucoup. Les vers, s'ils étoient bons, devenoient inintelligibles par les fugues, les imitations & la multiplicité des parties; & le chant, souvent exécuté sans grace & sans justesse, leur parut devoir être avantageusement suppléé par l'exécution instrumentale. Ainsi la musique vocale perdit non-seulement son empire, mais elle fut bientôt presque entièrement bannie des concerts. On se mit à composer pour les instrumens sans voix, & les *ricercari* prirent la place des motets & des madrigaux.

Le *concerto* purement instrumental, soit pour l'église, soit pour la chambre, ne paroît avoir existé que vers le temps de Corelli. On en donne l'invention à Torelli, son contemporain; mais peut-être sans preuves suffisantes. C'est ainsi qu'on a toujours attribué à Quagliati l'honneur d'avoir introduit le premier la musique concertante, *musica concertata*, dans les églises de Rome en 1606; tandis que Michel de Montaigne, comme je le dis dans une note de l'article *Contre-point*, entendit à Vérone une musique de cette espèce en 1580. Or, quelle apparence qu'on ignorât à Rome un genre de musique connu à Vérone?

Au reste, ce Torelli, qui étoit un excellent violon, composa beaucoup de musique pour cet instrument, & laissa entr'autres un recueil intitulé: *Concerti grossi con una pastorale per il santissimo natale*, contenant douze grands *concertos* à huit parties, qui ne furent publiés qu'après sa mort en 1709; mais ce n'en fut pas moins au célèbre *Arcangelo-Corelli* que les *concertos* pour le violon, l'*alto* ou *tenor*, & la basse ou *violoncello*, durent, sinon leur naissance, du moins leur plus grand éclat. Ce furent ceux de ses ouvrages qu'il soigna le plus; & quoiqu'ils fussent composés depuis long-temps, il ne les publia qu'à la fin de sa vie (1). Ceux de Torelli avoient-ils été faits avant les siens? Lequel des deux fut inventeur ou copiste? C'est

(1) L'épître dédicatoire est du 3 décembre 1722, & il mourut le 18 janvier suivant.

ce qu'il n'eſt pas poſſible de découvrir ; mais ſi l'on demande lequel des deux mit dans ſon harmonie plus de pureté, de richeſſe & de grace ; lequel diſpoſa plus clairement, plus judicieuſement, plus ingénieuſement ſes parties ; lequel ſut tirer de ſon orcheſtre de plus grands & de plus nobles effets, il ne ſera pas difficile de prononcer en faveur des *concertos* de Corelli. Le ſtyle inſtrumental a trop changé peut-être pour que l'on pût aujourd'hui les entendre avec plaiſir, mais on peut encore les étudier avec fruit.

Vivaldi, qui vint enſuite, rechercha moins dans les ſiens le chant & l'harmonie que des traits brillans, difficiles & quelquefois bizarres ; ce fut lui qui mit à la mode les *concertos* imitatifs, tels que ceux qui ſont connus ſous le titre des *ſaiſons*. Son *concerto* du *coucou* fut long-temps exécuté avec admiration dans tous les concerts. Il y a auſſi parmi ſes œuvres des pièces intitulées *Stravaganze*, extravagances, qui firent les délices de tous ceux qui préféroient la multitude & la rapidité des notes à la beauté des ſons.

On en peut dire autant de *Locatelli*, fameux par ſes *caprices*. Dans ſes autres *concertos*, comme dans ceux où il inſéra ces épiſodes ſinguliers, il chercha plutôt à exercer la main qu'à flatter l'oreille ; & il ſemble avoir eu pour but d'exciter la ſurpriſe plus que le plaiſir.

Giuſeppe Tartini, à qui l'on peut avec juſtice donner le titre de grand, fit une révolution dans le ſtyle du *concerto*, comme dans le jeu du violon. Des chants nobles & expreſſifs, des traits ſavans, mais naturels, & deſſinés ſur une harmonie mélodieuſe, des motifs ſuivis avec un art infini, ſans l'air de l'eſclavage & du pédantiſme, que Corelli lui-même, plus occupé du contre-point que du chant, n'avoit pas toujours évité ; rien de négligé, rien d'affecté, rien de bas ; une pompe ſans enflure dans ſes premiers *allegro*, dans ſes *adagio* une expreſſion touchante & pathétique ; des chants auxquels il eſt impoſſible de ne pas attacher un ſens, & où l'on s'apperçoit à peine que la parole manque ; enfin des *preſto* brillans & variés, légers ſans petiteſſe, & gais ſans extravagance ; tels ſont en général le caractère & la forme qu'il ſut donner à ſes *concertos*. Il n'en compoſa pas moins de deux cents, qui ont été recueillis & gravés à différentes époques, & dans les diverſes parties de l'Europe. Ils ont vieilli, ſans doute, parce qu'il n'y a rien de moins long-temps jeune que la muſique ; mais il n'y a pas encore beaucoup d'années que les vrais connoiſſeurs aimoient à les entendre exécuter par M. Pagin, l'un de ſes plus ſavans élèves, & le ſeul François qui ait rendu la muſique de Tartini comme elle demande à l'être ; il n'y a peut-être aucun profeſſeur, quelque habile qu'il puiſſe être, qui ne gagnât infiniment à s'exercer ſur ces compoſitions ſolides, pleines de force & d'une grace un peu ſévère ; mais auſſi qui ne dégénère jamais en afféterie.

Les *concertos* de Leclerc eurent vers le même temps, en France, une grande réputation, & la méritèrent à beaucoup d'égards. Le tour françois de la plupart des phraſes de chant n'empêche pas qu'il n'y en ait de fort agréables. L'harmonie en eſt pure & même aſſez ſavante ; mais les traits ne ſont ni légers, ni brillans ; ils ont un peu de ſécchereſſe & d'uniformité. Les morceaux vifs n'ont pas aſſez d'éclat ; & les morceaux lents ont preſque tous moins d'expreſſion que de triſteſſe.

Stamitz fut celui de tous les compoſiteurs Allemands qui, ſans ſe régler tout-à-fait ſur le ſtyle de Tartini, donna comme lui le plus de grandeur & de nobleſſe au ſtyle de ſes *concertos*. Cet excellent ſymphoniſte mit dans tous ſes débuts & dans ſes *tutti* une force & une majeſté dignes de Tartini ; peut-être même dans cette partie lui eſt-il ſupérieur. Ses ſolos ont du feu, de l'originalité ; ils ſont bien conduits, modulés hardiment, pleins de traits piquans, & qui ſe font mutuellement valoir ; mais on y voit peut-être plus d'art que de naturel. Si l'on ne peut les jouer ſans effort, on croit s'appercevoir qu'ils ont été compoſés de même. Les chants n'en ſont pas toujours heureux ni faciles à ſaiſir ; en un mot, pour l'aiſance, la grace & la mélodie, on diſtingue ſouvent entre Tartini & Stamitz, dans leurs *concertos*, la même différence qui exiſte entre la plupart des autres maîtres Italiens & Allemands, dans leurs compoſitions vocales.

La forme du grand *concerto*, qu'on appella d'abord *Concerto groſſo*, (Voyez *ce mot*.) étoit fixée par ces deux derniers maîtres, & par quelques autres dont l'énumération ſeroit inutile ici. Un grand *allegro* d'un mouvement noble & modéré, compoſé pour l'ordinaire de trois ſolos, ſéparés par des *tutti*, & précédés d'une aſſez longue introduction qui annonce le principal motif, le caractère général de la pièce, & même quelques traits de mélodie qui doivent ſe faire entendre dans les ſolos : enſuite un *adagio* ou *largo*, qui n'a quelquefois qu'un ſolo, & tout au plus deux, où la beauté du chant doit ſuccéder à l'éclat des traits & des paſſages qui rempliſſent le premier morceau ; enfin un *preſto* gai, brillant, animé, dont les traits piquans & rapides laiſſent l'auditeur ſurpris de la fertile imagination du compoſiteur, & de l'égalité, de la ſûreté, de la ſupériorité de l'exécutant ; c'eſt ſur ce plan que, depuis Tartini & les profeſſeurs célèbres de ſon école, étoient conſtruits preſque tous les *concertos* ; aucuns des grands artiſtes qui ſe ſont fait entendre depuis, ſoit à Paris, ſoit dans les autres grandes villes de l'Europe, ne s'étoient conſidérablement éloignés de cette forme.

Lolli

Lolli, qui avoit des raisons pour ne pas aimer les adagios, les abrégea beaucoup dans ses *concertos*, & y mit encore si peu d'expression & de mélodie, qu'on fut rarement tenté de se plaindre de leur peu de durée, & qu'on s'habitua peu à peu à ne les regarder que comme une sorte de repos & de transition d'un allégro à l'autre.

Jarnowick, dont le jeu spirituel, aimable & facile, a fait pendant plusieurs années le charme de nos concerts, eut, par la même raison que Lolli, la même indifférence pour les adagios, & comme son esprit indépendant s'arrangeoit mal de tout joug incommode, il alla même très-souvent jusqu'à les supprimer tout-à-fait. Ce ne fut pas la seule nouveauté qu'il introduisit dans le *concerto*. Il en rendit en général le style moins noble peut-être & moins magnifique; mais plus coulant, plus gracieux, plus à la portée du commun des auditeurs; & semant toujours adroitement dans ses plus grandes difficultés des traits d'un chant simple & populaire, il se fit un genre à lui qu'il eut bientôt mis à la mode. La composition des morceaux de ce genre exigeant moins de force de tête, moins de génie & de science; & leur exécution étant aussi moins savante & plus facile, on n'entendit plus, on n'aima plus que ses *concertos*, ou ceux de ses imitateurs. Quoiqu'il ne soit pas le premier qui ait, pour dernier mouvement, employé les rondeaux, c'est lui qui en a fait un plus fréquent & plus agréable usage, & c'est à lui, sur-tout, que nous devons ce troisième changement dans la forme du *concerto*. Quelqu'agrément qu'on y ait trouvé d'abord, il faut convenir que l'abus qu'on en a fait donne presque le droit de regretter qu'un maître si capable d'entraîner le goût du public l'ait habitué à ce genre futile & borné, dont la répétition éternelle est pour tout véritable amateur une source de dégoût & d'ennui. Se faire une loi de terminer deux premières parties d'un caractère noble & sublime, comme doivent l'être les premiers morceaux du *concerto*, par un petit rondeau dont le chant, presque toujours, tient plutôt du caractère de la chanson que de celui de la musique, c'est comme si l'on finissoit nos grands opéras par un vaudeville, & si l'on faisoit entendre un air des rues à la fin de Didon ou d'Iphigénie

Dans le fort de notre engouement pour cette musique légère, &, comme on disoit, à la portée de tout le monde, M. Viotti vint nous faire entendre un autre jeu, & des *concertos* d'un autre style. Elève du célèbre *Pugnani*, ayant, pour ainsi dire, sucé dès l'enfance les grands principes de l'école de Tartini, son jeu & ses compositions parurent également extraordinaires. Ce n'est pas ici le lieu de parler de ce jeu savant, large & sublime, qui sera mieux apprécié à l'article *violon*. Quant à ses *concertos*, où brilloit une imagination féconde, une hardiesse heureuse, & toute la fougue de la jeunesse, modérée par un grand savoir & par un goût pur, mais noble, & qui n'avoit rien de petit & de mesquin, ils furent loin d'être goûtés d'abord comme ils le méritoient; mais lorsqu'il eut enfin vaincu ces préventions & ces résistances que les partisans d'un artiste opposent toujours au succès d'un autre, en raison de sa supériorité, on reconnut que ce qui avoit paru bizarrerie n'étoit qu'invention & nouveauté; qu'il y avoit de la mélodie où l'on avoit refusé d'en voir, parce qu'elle n'étoit pas vulgaire & triviale; que toutes les richesses de l'harmonie y étoient jointes à la beauté de l'ordonnance & du dessin, & la connoissance la plus approfondie de l'instrument principal à celle des effets de l'orchestre. On fut sur-tout enchanté de ces beaux adagios, que leur auteur exécutoit avec une perfection dont on avoit depuis long-temps perdu l'idée, & qui rendoit au *concerto* toute sa dignité. S'il céda quelquefois au goût du public pour les rondeaux, ce ne fut ni toujours, ni sans donner même à ce petit genre une sorte d'élévation & de noblesse.

Telles sont les révolutions qu'a éprouvées la plus grande & la plus noble des compositions instrumentales. Son caractère paroit fixé désormais, & ne pourroit peut-être plus changer sans y perdre. Je n'ai parlé que des *concertos* pour le violon, parce qu'ils ont été les premiers, long-temps les seuls, & que ceux qu'on a faits ensuite pour d'autres instrumens ont été dessinés entièrement sur le même modèle. Le jeu des instrumens s'est tellement perfectionné, qu'il n'en est aucun maintenant qui n'ait la prétention de briller dans un *concerto*. Le clavecin eut de bonne heure ce privilège, qu'il a conservé avec justice, ou plutôt qu'il a transmis au piano forte. La flûte, le haut-bois, la clarinette, ont depuis long-temps leurs *concertos*. Le cor même a les siens; & le triste basson n'a pas voulu céder cet avantage. J'ai entendu le neveu du grand Stamitz jouer supérieurement des *concertos* d'alto-viola; ceux de violoncelle ont fait la réputation de plus d'un artiste célèbre; & l'on en a enfin composé pour la contre-basse.

(*M. Ginguené.*)

CONCERTO-GROSSO. C'est le titre que l'on donnoit dans le siècle dernier, & au commencement de celui-ci, à des symphonies avec un violon *principal* & d'autres parties, soit obligées, soit simplement *ripiene*. Ces pièces ont été les premiers modèles de ce que nous appellons aujourd'hui *concerto*. Dans les *concerti-grossi* le violon principal se nommoit *violino di concertino*; on distinguoit par la même dénomination l'instrumentiste qui jouoit le *solo*, du simple symphoniste que l'on nommoit *violino di grosso*. Les *concerti grossi* de Corelli, de Geminiani, de Vivaldi ont fait dans leur temps les délices des amateurs, & j'ai vu des artistes modernes rendre justice au mérite de ces compositions.

(*M. Framery*)

CONCORDANT, ou *Basse-Taille*, ou *Baryton*; celle des parties de la musique qui tient le milieu entre la taille & la basse. Le nom de *concordant* n'est guère en usage que dans les musiques d'église, non plus que la partie qu'il désigne. Par-tout ailleurs cette partie s'appelle basse-taille & se confond avec la basse. Le *concordant* est proprement la partie qu'en Italie on appelle *tenor*. (Voyez *Parties*.)
(*J. J. Rousseau.*)

CONCORDANT. Le *concordant* est proprement la partie qu'en Italie on appelle *Baritono*. Le *tenor* est proprement la taille. Il y a dans les voix de *taille* deux espèces de timbres très-distincts; l'un plus aigu, l'autre plus grave. Le *concordant* est l'espèce de voix qui formée des sons graves de la taille & des sons aigus de la basse, semble les réunir l'une & l'autre. C'est ce qui lui a fait donner le nom de *concordant*.

Il n'est pas plus exact de dire que le *concordant* ne soit employé que dans la musique d'église. Beaucoup de chanteurs sur nos théâtres, n'ayant pas une basse-taille décidée, sont regardés comme des *concordans*. (*M. Framery.*)

CONCORDANT. A l'opéra de Paris & dans les concerts, on donne proprement à la basse le nom de *basse-taille*, & quelquefois celui de *basse-contre*, lorsqu'elle descend fort bas; & on appelle *concordant*, la voix moyenne entre la taille & la basse-taille. La clef du *concordant* est la clef de *fa* sur la troisième ligne; celle de la taille est la clef d'*ut* sur la quatrième; & celle de la basse-taille, la clef de *fa* sur la quatrième.
(*Dalembert.*)

* La clef de *fa* sur la troisième ligne n'étant plus aujourd'hui d'usage, le *concordant* chante, comme la basse, sur la quatrième ligne.

CONCOURS. *s. m.* Assemblée de musiciens & de connoisseurs autorisés, dans laquelle une place vacante de maître de musique ou d'organiste est emportée, à la pluralité des suffrages, par celui qui a fait le meilleur motet, ou qui s'est distingué par la meilleure exécution.

Le *concours* étoit en usage autrefois dans la plupart des cathédrales; mais dans ces temps malheureux, où l'esprit d'intrigue s'est emparé de tous les états, il est naturel que le *concours* s'abolisse insensiblement, & qu'on lui substitue des moyens plus aisés de donner à la faveur ou à l'intérêt le prix qu'on doit au talent & au mérite.
(*J. J. Rousseau.*)

* Malgré le sarcasme de Rousseau, le *concours* est encore en usage dans les églises de France où il y a des orgues ou de la musique; & les places de musiciens d'orchestre aux théâtres de Paris ne se donnent guères qu'au *concours*.
(*M. Framery.*)

CONDUIT. *s. m.* En latin *conductus*; ancien synonyme de *motet*. C'étoient des morceaux de musique à plusieurs parties, différens de la musique d'église, en ce que celle-ci avoit toujours pour basse le plain-chant, qui formoit la partie principale sur laquelle étoit dessinée l'harmonie des autres parties; au lieu que dans le *conductus* & le *motettus*, le compositeur créoit lui-même un chant qui servoit de fondement au contre-point.

Francon, dans son traité *de Musicâ mensuratâ*, chap. V, après avoir donné des préceptes pour mettre des parties sur le plain-chant, ajoute: *in* conductis *aliter est operandum; quia qui vult facere* conductum *primùm cantum invenire debet pulchriorem quàm potest, deinde uti debet illo ut de tenore, faciendo discantum.* Et dans le chapitre suivant: *Et nota quòd in his omnibus idem est modus operandi, excepto in* conductis; *quia in omnibus aliis primò accipitur cantus aliquis priùs factus, qui tenor dicitur, eò quòd discantum tenet, & ab ipso ortum habet. In* conductis *verò non sic, sed fiunt ab eodem cantus & discantus.*

Peut-être cette espèce de musique fut-elle appellée *conductus* à cause de la partie de chant qui servoit de sujet, de thême, de guide au contre-point, & qui *conduisoit* les autres parties.

Ce mot se rencontre souvent dans les écrivains du treizième siècle. Eudes, archevêque de Rheims, vers l'an 1250, parle des *conduits* & des *motets*, comme d'un genre léger, badin, & peu digne des solemnités de l'église; sans doute, parce que n'étant pas composés sur le plain-chant, ces morceaux de musique offroient déjà des inflexions & des modulations qui paroissoient étrangères à la gravité & à la simplicité du culte. Il se vante d'avoir réformé cet abus. *In festo S. Joannis & innocentium nimiâ jocositate & scurrilibus cantibus utebantur, ut pote farsis,* CONDUCTIS, *motulis. Præcepimus quòd honestiùs & cum majori devotione alias se haberent.*

On trouve dans le continuateur de Ducange le mot *conduit* pris dans ce sens.

De bien chanter étoit si duis
Que chansonnettes & *conduis*,
Chante si affaitéement, &c.

(*M. Ginguené.*)

CONDUITE. *s. f.* C'est, dans un morceau de musique, l'art d'agencer une idée principale avec les idées accessoires; de ramener le motif à propos, sans en abuser; d'enchaîner ses modulations, en ne leur donnant ni trop, ni trop peu d'étendue. C'est dans la *conduite* sur-tout qu'on reconnoît un compositeur qui possède son art & qui est né pour lui. Le vulgaire appelle musique savante celle où sont entassés des accords bizarres, dont l'harmonie est recherchée & la marche peu naturelle: les véritables musiciens ne regardent comme musique sa-

vante que celle qui est bien *conduite.* Mais dans ce sens, c'est un éloge, & dans le premier, c'est une expression de blâme. Comme si le savoir pouvoit jamais être un défaut! Pour qu'un morceau de musique soit bien *conduit*, il faut n'y pas multiplier les idées accessoires, car elles empêchent de saisir le motif principal. On manque également de *conduite* par la monotonie & le défaut d'imagination. C'est l'art de bien *conduire* un dessin qui en donne la juste mesure & fait éviter les longueurs. Cet art est le fruit de la réflexion & de l'expérience.

On a reproché à la musique de Gluck de pêcher par la *conduite.* Ce reproche est quelquefois juste pour celle où il emploie la parole, & dans laquelle ses motifs manquent quelquefois de développemens; mais la plupart de ses morceaux de symphonie sont parfaitement dessinés. L'ouverture d'Iphigénie en Aulide est un chef-d'œuvre de *conduite.* C'est aussi le mérite particulier du célèbre Haydn.

(*M. Framery.*)

CONJOINT. *adj.* Tétracorde *conjoint* est, dans l'ancienne musique, celui dont la corde la plus grave est à l'unisson de la corde la plus aiguë du tétracorde qui est immédiatement au-dessous de lui; ou dont la corde la plus aiguë est à l'unisson de la plus grave du tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui. Ainsi, dans le systême des Grecs, tous les cinq tétracordes sont *conjoints* par quelque côté; savoir, 1°. le tétracorde méson *conjoint* au tétracorde hypaton; 2°. le tétracorde synnéménon *conjoint* au tétracorde méson; 3°. le tétracorde hyperboléon *conjoint* au tétracorde diezeugménon : & comme le tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout six tétracordes; c'est-à-dire, plus qu'il n'y en avoit dans le systême, si le tétracorde méson étant *conjoint* par ses deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

(*J. J. Rousseau.*)

CONJOINT. *adj.* Le systême de la musique ancienne étoit composé de quatre tétracordes, *si ut re mi*, *mi fa sol la*, *si ut re mi*, *mi fa sol la*, dont le premier & le second, ainsi que le troisième & le quatrième étoient *conjoints*, c'est à-dire, avoient la corde *mi* commune; au lieu que le second & le troisième étoient disjoints, & n'avoient point des cordes communes, puisque le second finissoit par le son *la*, & le troisième commençoit par le son *si.* (Voyez *Gamme.*)

(*Dalembert.*)

CONJOINT. Parmi nous, *conjoint* se dit d'un intervalle ou degré. On appelle degrés *conjoints* ceux qui sont tellement disposés entr'eux, que le son le plus aigu du degré inférieur se trouve à l'unisson du son le plus grave du degré supérieur. Il faut de plus qu'aucun des degrés *conjoints* ne puisse être partagé en d'autres degrés plus petits, mais qu'ils soient eux-mêmes les plus petits qu'il soit possible; savoir, ceux d'une seconde. Ainsi ces deux intervalles *ut re* & *re mi*, sont *conjoints*; mais *ut re* & *fa sol* ne le sont pas, faute de la première condition; *ut mi* & *mi sol* ne le sont pas non plus, faute de la seconde.

Marche par degrés *conjoints* signifie la même chose que marche diatonique. (Voyez *Degré*, *Diatonique.*)

(*J. J. Rousseau.*)

CONJOINT. J'avoue que je n'entends rien du tout à la définition de Rousseau, (depuis ces mots *parmi nous*) & cela vient, ce me semble, de ce qu'il emploie *intervalle* & *degré* comme synonimes. *Conjoint*, selon lui, se dit d'un intervalle ou degré. Mais l'intervalle étant ce qui sépare deux degrés, & les degrés étant les deux points extrêmes d'un intervalle, il est impossible de prendre ces deux mots l'un pour l'autre. Un intervalle *conjoint* me paroît une expression vide de sens.

« On appelle *degrés conjoints*, continue-t-il, » ceux qui sont tellement disposés entr'eux, que » *le son le plus aigu du degré inférieur* se trouve » à l'unisson du *son le plus grave* du degré supé» rieur. » Rousseau suppose donc qu'un seul degré contient deux sons, dont l'un est plus grave & l'autre plus aigu.

Les mots *échelle*, *degré*, sont métaphoriques : qu'on me permette de les ramener à leur signification propre & de les présenter sous une image vulgaire. La gamme, étant formée de sons qui se suivent immédiatement en montant toujours, a été figurée sous le nom d'une *échelle*, (ou escalier) composée de degrés ou d'échelons. Ce qui sépare le premier degré du second, du troisième, du huitième, est ce qu'on appelle intervalle. L'intervalle est donc divisible, mais le degré, mais l'échelon, ne l'est pas. On ne peut donc attacher qu'un son, & non pas plusieurs à chacun de ces échelons.

« Il faut de plus qu'aucun des degrés *con-* » *joints* ne puisse être partagé en d'autres degrés » plus petits, &c. »

En adoptant pour un moment la divisibilité du degré que suppose Rousseau, & en substituant à ce mot, dans sa phrase, celui d'intervalle, ce qu'il avance ici ne sera pas encore vrai; car *ut* & *re*, par exemple, qui sont deux degrés *conjoints*, peuvent être partagés en d'autres degrés plus petits; savoir, *re b* & *ut* ♯. Il est vrai que ces cordes ne sont pas de la gamme naturelle d'*ut* divisée en échelle; mais c'est ce qu'il falloit dire.

« Ainsi ces deux intervalles *ut re* & *re mi* sont » *conjoints*, mais *ut re* & *fa sol* ne le sont pas, » faute de la première condition. »

C'est là ce que je ne saurois entendre. Assurément *ut re fa sol*, comparés entre eux quatre, ne sont pas *conjoints* : *re* & *fa* ne le sont pas; mais

ut & *re*, mais *fa* & *sol* le sont, & il me semble que pour savoir si des degrés sont *conjoints* ou non, c'est de deux en deux qu'il faut les comparer.

En un mot, la gamme est composée de sept degrés. Ceux qui se suivent immédiatement dans l'ordre de l'échelle sont *conjoints*. Ceux qui ne se suivent pas immédiatement dans cet ordre sont disjoints.

Ainsi *ut re*, *re mi*, *sol la*, *si ut*, comparés de deux en deux, sont des degrés *conjoints*; *ut mi*, *mi sol*, sont disjoints.

Je ne puis m'empêcher de croire que cette explication est plus simple & beaucoup plus claire.

(*M. Framery.*)

CONJOINTES. *s. f.* Tétracorde des *conjointes*. (Voyez *Synnéménon.*) (*J. J. Rousseau.*)

CONNEXE. *adj.* Terme de plain-chant (Voyez *Mixte.*) (*J. J. Rousseau.*)

CONQUE. Les anciens se servoient de cette coquille au lieu de trompette, comme il est clair par une quantité de passages des poëtes.

(*M. de Castilhon.*)

CONSÉQUENTE. *s. f.* En italien *conseguente* ou *conseguenza*. C'est ainsi qu'on appelle, dans les canons, les fugues, & tous les morceaux où l'on pratique l'imitation, la partie qui *suit* la première & qui en imite note à note le chant & les mouvemens. Cette première s'appelle en italien *la guida*. Les François employent plus ordinairement pour cette première les dénominations de motif, dessin, sujet, demande, proposition; & pour la seconde, réponse ou réplique. Les mots *conséquente* ou *conséquence*, nous paroissent donner une idée plus juste de la rigueur avec laquelle cette seconde partie doit suivre la première dans l'imitation.

(*M. Framery.*)

CONSERVATOIRE. *s. m.* (*Ital.* Conservatorio.) C'est le nom qu'on donne en Italie aux écoles publiques de musique, sans doute parce qu'elles sont destinées à propager cet art & à le *conserver* dans toute sa pureté.

Les *conservatoires* sont des fondations pieuses, des hôpitaux entretenus par de riches citoyens, les uns en faveur des enfans trouvés, les autres pour des orphelins ou des enfans de parens pauvres. Il y sont logés, nourris, entretenus, instruits gratuitement. On y admet aussi des élèves qui paient pension, de sorte que toutes les classes de citoyens peuvent y aller chercher une éducation musicale, qu'on préfère de beaucoup aux leçons particulières. S'annoncer pour élève d'un *conservatoire*, c'est donner une présomption favorable de son talent.

Il est à remarquer que les théâtres & les églises tirent également des *conservatoires* les sujets dont ils ont besoin. Les mœurs de l'Italie ne sont point blessées de faire servir les deniers de la charité à former des acteurs & des actrices, & tel élève, prêt à choisir un état, peut balancer quelques jours s'il fera métier de chanter l'opéra bouffon ou la messe.

Il y a trois *conservatoires* à Naples, pour les garçons; il y en avoit quatre à Venise, pour les filles. Ceux de Naples sont, *S. Onofrio*, *la Pietà*, *& Santa Maria di Loretto.* Ce dernier, le plus fameux, conserve le souvenir d'avoir eu pour maîtres *Leo* & *Durante*, & d'avoir formé pour élèves, les *Traëtta*, *Piccinni*, *Sachini*, *Guglielmi*, *Anfossi*, *Paisiello*, &c.

Il y a environ 90 élèves à *S. Onofrio*, 120 à *la Pietà*, & 200 à *Santa Maria di Loretto.*

Chacun d'eux a deux maîtres principaux, dont l'un enseigne la composition, & l'autre l'art du chant. Il y a en outre, pour les instrumens, des maîtres externes, qu'on appelle *Maestri Secolari*; ils enseignent le violon, le violoncelle, le clavecin, le haut-bois, le cor, &c. Un maître pour chaque instrument; mais seulement pour les instrumens usités dans les orchestres.

On admet les enfans aux *conservatoires*, depuis l'âge de huit ou dix ans jusqu'à vingt. Il y sont engagés ordinairement pour huit ans, à moins qu'ils n'y soient entrés dans un âge un peu avancé; mais alors leur admission est assez difficile, & elle n'a lieu même que dans le cas où ils seroient déja bons musiciens.

Lorsque les jeunes gens ont passé quelque-temps au *conservatoire*, si on ne leur découvre pas de dispositions, on les renvoie pour faire place à d'autres. Quelques-uns de ceux qui ont fini leur temps y restent pour enseigner les plus jeunes, mais alors ils sont libres, & peuvent sortir quand il leur plaît.

On demandera peut-être comment un seul maître pour la composition, comment un seul pour le chant, peuvent donner leçon à deux cents élèves. On pourra croire qu'un grand nombre passe souvent plus de huit jours sans en recevoir; on se tromperoit. Chaque écolier reçoit chaque jour une leçon au moins d'une heure, dans chaque genre, & voici comment on s'y prend:

Le maître choisit quatre ou cinq des plus forts élèves: il les exerce tour-à-tour en présence l'un de l'autre avec le plus grand soin. Quand cette leçon est donnée, chacun des élèves qui l'a reçue la rend à son tour à quatre ou cinq autres d'une classe inférieure, & sous l'inspection du maître. Ces seconds écoliers en font autant, & la leçon se propage ainsi jusqu'aux derniers rangs. Parmi tous les avantages sensibles de cette méthode, il faut distinguer ceux-ci, qu'en même-temps que les élèves s'instruisent dans l'art musical, ils apprennent à

enseigner les autres ; qu'ils ne peuvent écouter légèrement les préceptes qu'on leur donne sans que le maître s'apperçoive à l'instant même de leur négligence ou de leur distraction, & que les principes de l'art ainsi reçus & rendus au même moment se gravent dans leur esprit de manière à ne jamais s'en effacer.

Les élèves des *conservatoires* ont de temps en temps des exercices où l'on admet des auditeurs. Ils consistent en concerts, en *oratori*, & même en petits opéras, composés & exécutés par eux-mêmes. Ils font aussi le service des églises, ce qu'on appelle *Funzioni* ; ils y chantent des messes, des pseaumes, des oratoires, & ce qu'ils gagnent retourne à la maison. C'est un de ses revenus, & il est beaucoup plus considérable qu'il ne pourroit l'être en France ; il n'y a presque pas d'église en Italie qui n'ait de la musique.

Leur régime intérieur offre encore des particularirés remarquables. Ils sont tous vêtus en uniforme, les uns en bleu, les autres en blanc. Ils couchent tous & étudient dans la même salle. On conçoit difficilement comment ils peuvent s'entendre en exécutant chacun des morceaux d'un mouvement, d'un style & dans un ton différens. M. Burney, auteur Anglois d'une histoire générale de la Musique, & qui a entrepris pour cet objet un voyage en Italie, publié en 1771, fait une description curieuse de sa visite au *conservatoire* de *S. Onofrio*. On sera peut-être bien aise d'en trouver ici la traduction.

« J'allai ce matin, dit-il, (vendredi 31 octobre » 1770) à ce *conservatoire* pour visiter les salles » où ces jeunes gens étudient, couchent & mangent. » Sur le pallier du premier étage étoit un joueur » de trompette, faisant crier si fort son instrument » qu'il étoit prêt d'en crever. Au second étoit » un cor beuglant à-peu près de la même manière. » Dans la salle commune des études étoit un » *concert Hollandois*, consistant en sept ou huit » clavecins, un plus grand nombre de violons & » diverses voix, tous exécutant des choses dif- » férentes & en différens tons. D'autres élèves » écrivoient dans la même salle ; mais comme » il étoit fête, un grand nombre de ceux qui » travaillent ordinairement dans cette salle en » étoient alors absens. Il peut être convenable pour » la maison de les réunir ainsi tous ensemble ; » cela doit accoutumer les élèves à être fermes » sur leur partie, quelle que soit celle qu'ils » entendent exécuter en même-temps ; ils » doivent encore y gagner de la vigueur, étant » obligés de jouer fort pour s'entendre eux-mêmes ; » mais au milieu d'une telle confusion, de cette » dissonance perpétuelle, il est absolument im- » possible qu'ils donnent à leur exécution un » certain degré de délicatesse & de fini ; de-là » cette dégoûtante rudesse si remarquable dans » leurs exercices publics, & ce manque absolu de » goût, de netteté, d'expression qu'on reproche » à ces jeunes musiciens, jusqu'à ce qu'ils les aient » acquis ailleurs.

(On pourroit observer à M. Burney que ce n'est peut-être pas une si mauvaise méthode de donner aux écoliers de la force avant de leur donner du goût. C'est leur affaire ensuite d'attraper d'eux-mêmes *cette délicatesse & le fini* qu'il desire, & qu'ils ne manquent guères de trouver, comme l'expérience le prouve. Assurément on n'accuse pas les musiciens italiens, quoiqu'élevés presque tous aux *conservatoires*, de manquer de goût. En leur laissant le soin de s'en former un eux-mêmes, au sortir des écoles, ils prennent une manière qui leur est propre. S'ils la recevoient des maîtres, ils ne seroient peut-être plus que des imitateurs. C'est le défaut des écoles de France ; on veut que les élèves montrent du goût, avant même de savoir solfier.)

» Leurs lits, qui sont dans la même salle, leur » servent à placer leurs clavecins & les autres ins- » trumens. De 30 à 40 jeunes gens qui étudioient » dans cette salle, je n'en pus trouver que deux » qui jouoient le même morceau. . . . Les violon- » celles s'exerçoient dans une autre, & les flûtes, » haut-bois & autres instrumens à vent dans une » troisième, excepté les trompettes & les cors, » qui sont obligés de jouer sur les degrés, ou sur » le comble de la maison.

» La seule vacance pour toute l'année dans ces » écoles, est en automne, & ne dure que peu de » jours. Dans l'hiver, les jeunes gens se lèvent » deux heures avant le jour, & ne cessent d'étu- » dier depuis ce moment jusqu'à huit heures du » soir, excepté une heure & demie pour le temps » du dîner. Cette constance au travail pendant » plusieurs années, jointe à leur génie naturel & » à de bons principes, doit en effet produire de » grands musiciens. »

Les *conservatoires* de filles, qui existoient encore à Venise en 1771, étoient régis à-peu près sur le même plan. Leurs noms étoient l'*Ospedale della Pietà* (*l'hôpital de la Pitié*) ; *le Mendicanti* (les *Mendiantes*) ; *le Incurabili* (les *Incurables*), & l'*Ospedaletto di San Giovanni e Paulo* (le *petit hôpital de saint Jean & de saint Paul.*) C'est de ce dernier que Sacchini étoit maître en 1770. Ils étoient entretenus par les soins & aux dépens de riches amateurs, nobles, négocians & autres. Les filles, sévèrement tenues à l'égard des mœurs, y restoient ordinairement jusqu'à ce qu'elles fussent mariées. C'étoit une chose curieuse pour les étrangers qui assistoient à leurs concerts, d'entendre non-seulement tous les genres de voix, mais encore toutes les espèces d'instrumens exécutés par des femmes, sans que le dur toucher de la contrebasse, ni les sons rudes du cor & du basson effrayassent leurs poitrines délicates ni leurs foibles doigts.

C'est à ces établissemens que nous devons entre autres Mesdames Agujari & Sirmen, dont les talens prodigieux se sont fait admirer en France, & dans toute l'Europe.

Nous avons donné quelque étendue à ces détails sur les *conservatoires*, non-seulement pour remplir notre but relativement à la partie historique, mais encore pour qu'on puisse profiter de ce qu'ils ont de bon pour un établissement du même genre, fondé à Paris depuis quelques années, & qui seroit susceptible de beaucoup d'améliorations.

L'Ecole royale pour le Chant & la Déclamation a été établie au mois d'avril 1784. Elle est composée d'un directeur, de quatre maîtres de chant, trois maîtres de solfeges, un maître pour la déclamation parlée, deux maîtres pour la déclamation chantée, un pour la composition, deux pour le clavecin, un pour le violon, un pour la basse, un pour les armes, un pour la danse, un pour la langue françoise, l'histoire, la géographie, &c.; en outre plusieurs jeunes gens qu'on appelle *maîtres de supplément*. Il n'y en a point pour la flûte, le haut-bois, le basson, le cor, la clarinette, &c. Quoique ces instrumens soient fort employés dans les orchestres, & qu'il y en ait très-peu à Paris. La plupart de nos joueurs d'instrumens à vent nous viennent d'Allemagne.

Cette foule de maîtres n'a pourtant à former qu'une trentaine d'élèves, & encore arrive-t-il que, faute d'un ordre bien établi dans la distribution des études, ou parce que l'attention des maîtres se porte naturellement sur ceux qui sont le plus avancés, les autres demeurent quelquefois dans l'oubli & vont plusieurs jours de suite, matin & soir, à l'école, sans pouvoir y trouver une leçon. Mais ce qu'il y a de plus dangereux, c'est la différence qui se trouve nécessairement dans la manière de donner des leçons, quelque unanimité qu'on veuille supposer aux maîtres dans leurs principes. Cette différence ne sert qu'à brouiller les idées des élèves & à retarder leurs progrès.

C'est un des grands inconvéniens de cette fondation de ne pas y loger les élèves, & suivre leur instruction depuis le matin jusqu'au soir. Avec une jeunesse naturellement dissipée, ces perpétuelles allées & venues suffisent pour détruire l'effet des meilleures leçons.

Pour les dédommager de l'entretien, on a imaginé de leur donner des appointemens, payés en partie par l'école, en partie par l'administration de l'Opéra, auquel la plupart de ces sujets sont destinés; mais il est presque impossible d'éviter que ces appointemens ne soient proportionnés plutôt à la protection dont jouissent les jeunes gens qu'à leurs véritables besoins, ou à leurs véritables talens.

Dès le moment qu'ils sont appointés par l'Opéra, ils y ont leurs entrées; ils viennent par conséquent s'y vouer à l'imitation avant d'être assez forts par eux-mêmes pour savoir s'en défendre. Ils y prennent particulièrement les défauts de nos chanteurs, car c'est toujours ce qu'on saisit le plus facilement. Eh! comment, en effet, éviteroient-ils d'imiter des défauts qui n'empêchent pas les applaudissemens, qui même quelquefois les excitent, & finissent par être consacrés? Ainsi, loin de régénérer l'art du chant en France, comme il étoit à desirer, cet établissement ne sert qu'à perpétuer les vices de l'école françoise.

Ils étudient; mais comme on veut qu'ils entrent à l'Opéra le plutôt possible, ils n'étudient que des rôles d'opéra déjà au théâtre, & puisque ces rôles doivent leur appartenir, il faut bien qu'ils les chantent comme on les a toujours chantés. On sent combien cette méthode, qui ne permet aux élèves aucune idée propre, s'oppose au perfectionnement de l'art.

Ils n'ont point d'exercices publics; ainsi leurs maîtres sont les seuls juges de leurs progrès. De-là, peu d'émulation. Le seul but des élèves est de savoir bien vîte quelques rôles, pour être en état de débuter au premier besoin.

Cette fondation est aux frais du gouvernement, ce qui n'est pas juste, car les revenus du gouvernement sont le résultat de la contribution de tous les ordres de citoyens, & tous les ordres de citoyens ne s'intéressent pas également à la *conservation* de l'art musical. Il en résulte d'ailleurs que les fonds de l'établissement sont bornés & ne lui permettent pas une extension dont il auroit quelquefois besoin.

Tels sont les vices principaux d'une institution formée dans des vues excellentes, & ce n'est pas la faute des chefs si l'effet ne répond pas à leurs bonnes intentions. Nous allons exposer quelques idées sur les améliorations dont nous la croyons susceptible. Elles sont tirées d'un mémoire qui fut publié en 1784, lors de sa création.

L'Ecole de Musique doit être sous la protection immédiate du roi; mais aux frais des riches amateurs de l'art, & non à ceux du gouvernement.

Elle doit être dans une indépendance absolue de tout spectacle; car elle doit servir à créer l'art du chant en France, avant de songer à former des acteurs pour l'Opéra.

Les élèves doivent y être nombreux, car ce n'est que dans un grand nombre qu'on peut espérer de trouver quelques sujets vraiment capables de se distinguer. Le mémoire les porte à cent, dont trois quarts de garçons & le reste de filles.

Il faut qu'ils soient entretenus de tout au *conservatoire*, & suivre en ce point la forme de ceux d'Italie que nous avons rapportée plus haut, tant pour l'âge de l'admission que pour la forme des études. Les garçons & les filles doivent être dans deux bâtimens séparés, & il faut veiller sur leurs

mœurs avec la sévérité la plus rigoureuse. Sans les mœurs, la jeunesse ne sauroit acquérir de véritable talent.

Les études qui leur conviennent sont: 1°. l'art de lire, c'est-à-dire, d'accentuer leur lecture pour servir de préliminaire à l'art de déclamer. 2°. D'écrire lisiblement & de copier la musique. 3°. La danse, ou plutôt l'art de marcher & de se présenter avec grace. 4°. De lire la musique & de s'accompagner au clavecin. 5°. Les élémens de la composition, étude que les élèves pousseront plus loin, si on leur trouve des dispositions. 6°. Les instrumens d'orchestre. Le goût des disciples & la sagacité des maîtres déterminera celui des instrumens qui conviendra le mieux à chacun d'eux. On ne peut s'occuper de l'art du chant, proprement dit, qu'après l'âge de la mue, quand la beauté de leur organe, jointe aux autres qualités nécessaires, permettra de les destiner au théâtre.

On ne peut pas espérer que cent élèves soient tous propres au théâtre, & quand cela seroit possible on en seroit fort embarrassé. Nous n'avons pas assez de théâtres fixes en France, pour les regarder comme une ressource, & il faut cependant s'occuper du sort de ceux qui ne pourront pas y être destinés, & qui, ayant passé leur jeunesse au *conservatoire*, ne sont plus capables d'embrasser un autre état. Les garçons deviendront des musiciens d'orchestre, & les filles graveront de la musique.

Cette derniere idée en amène une autre. Le *conservatoire*, par ses propres ressoures, peut élever un commerce de musique très-considérable, & tel même qu'il envahiroit bientôt celui de toute la France. Il en résulteroit un avantage double, savoir que ce commerce, très-lucratif quand il est fait en grand & bien entendu, pourroit suffire au soutien du *conservatoire* & faciliter son extension, & qu'en même-temps il offriroit un état honnête & agréable aux sujets qui ne pourroient convenir aux théâtres.

Chaque élève, pour être admis à l'école de musique, seroit présenté par un protecteur qui paieroit une somme annuelle pour lui. Mais comme cette ressource seroit fort incertaine, si on ne l'attendoit que de la bienfaisance, il faudroit y joindre un motif plus intéressé. On étab'iroit donc dans cette école un spectacle musical, exécuté par les seuls élèves, tant pour la partie vocale, que pour celle des instrumens. Ils y feroient des exercices trois fois la semaine, sous les yeux de leurs protecteurs, intéressés à leur avancement. Assurément, si foible que pût être ce spectacle, il vaudroit bien ceux des boulevards, où l'on se porte en foule, & il auroit de plus un grand attrait d'amour-propre pour ceux qui l'auroient fondé.

Quant aux ouvrages qu'on y représenteroit, le mémoire que nous extrayons propose une idée qui nous paroît infiniment avantageuse, & que nous allons citer.

« On se plaint tous les jours de la manière dont » les ouvrages présentés à nos théâtres sont jugés; » on convient qu'une simple lecture est un moyen » bien insuffisant pour apprécier une pièce dont » le mérite consiste souvent dans le mouvement » & les situations. C'est bien pis pour les pièces » en musique: il faut absolument les entendre. » Eh! comment les juger à une répétition qui, » malgré les peines, les soins, l'argent qu'elle » coûte, est toujours mal faite? Le *conservatoire* » offre un remède à ces inconvéniens qui jusqu'ici » n'en avoient pas paru susceptibles. On apportera » au *maître* la partition d'un opéra sérieux ou » comique. S'il en juge la musique assez correcte » pour être entendue, les élèves en *copieront eux-mêmes* les rôles & les parties d'orchestre. Ils les » apprendront par cœur, & les répéteront entre » eux, sous les yeux de l'auteur & du maître, » jusqu'à ce qu'il y ait assez d'ensemble pour en » donner une juste idée. Alors ils en feront une ré-» pétition réelle devant les intéressés, c'est-à-dire, » les acteurs du théâtre auquel l'ouvrage est des-» tiné, & les protecteurs de l'école qui en seront » les véritables juges. Cette représentation, faite » avec tout l'appareil nécessaire, par des jeunes » gens d'un talent foible encore, à la vérité, » mais exercé avec justesse & avec goût, doit » faire juger avec certitude du mérite des paroles, » de la musique, & de l'action théâtrale.

» Si l'ouvrage, ainsi exécuté, paroît trop foible » pour un grand spectacle, il restera au *conser-vatoire*, en dédommagement de ses frais. Si, » au contraire, ce spectacle l'accepte, il paiera au » *conservatoire* une certaine somme, pour les dé-» penses de copie & de représentation; ainsi, » outre les avantages que nos théâtres en tireront, » cette école servira encore à former de jeunes » auteurs, & à leur faire entendre l'effet de leurs » ouvrages, en leur épargnant, ainsi qu'aux » acteurs, le désagrément des chûtes publiques, » & les dégoûts des répétitions. »

Tels sont les ouvrages qui formeroient le répertoire de l'école. Mais ce ne seroient, dira t-on, que de mauvaises pièces, puisqu'on n'aura que le rebut des autres théâtres. On n'a de même aux *Variétés* & aux autres petits spectacles, que le rebut des autres théâtres, & cependant on s'en contente; on y voit même quelques ouvrages estimés. Ceux qui resteront au *conservatoire* seront foibles, sans doute, mais ils seront proportionnés à la force des élèves, à qui l'on ne demandera pas d'aussi grands talens qu'à des acteurs formés.

Nous avons dit que les représentations se feroient devant les protecteurs de l'école. C'est à eux, selon le projet, qu'appartiendroient les loges. Chacun d'eux auroit la jouissance d'une loge de quatre places, du moment où leur protégé seroit admis.

Le parquet seroit occupé par des abonnés qui n'auroient aucun autre droit, & qui, en conséquence, paieroient annuellement un prix beaucoup moindre.

A la fondation du *conservatoire*, il seroit essentiel de joindre celle d'une académie. La musique est le seul art en France qui n'en ait point, tandis qu'on trouve des associations musicales dans tous les autres pays. On n'objectera pas sans doute notre *académie royalede musique* : on sait que c'est abusivement que le spectacle de l'opéra porte ce titre, dont voici l'origine:

On appelle *académie* en Italie, la réunion d'un certain nombre de personnes dans des sociétés particulières pour faire de la musique; c'est ce que nous appellons *concert*. Ces mêmes personnes se rassembloient aussi pour représenter des pièces de théâtre, avant que des *entrepreneurs* en eussent fait des spectacles publics. C'est à ce titre que *Lulli* obtient de Louis XIV, le privilége de l'opéra, *pour y représenter des ouvrages en musique*, *sur le modèle des académies d'Italie.* (Voyez *Académie royale de Musique.*) Lulli en fit tout simplement un spectacle où l'on paye, & l'on sent qu'il y a loin de-là à une association d'artistes & d'amateurs instruits, dont les assemblées seroient relatives à l'avancement de l'art.

Cette académie qui, pour la distinguer, porteroit le titre de société philarmonique, seroit composée de trois classes d'académiciens. *Les honoraires*, c'est-à-dire, les cent protecteurs de l'école, qui auroient droit de présence à toutes les assemblées générales, à celles où il seroit question de réglemens en faveur de l'école. *Les amateurs* : cette classe seroit composée de tous les littérateurs & savans, qui, sans professer la musique, auroient prouvé par leurs écrits des connoissances dans cet art; & celle *des professeurs*, formée des compositeurs dramatiques les plus distingués, tant étrangers que nationaux. Ces trois classes réunies veilleroient au maintien de l'école, auroient inspection sur les études, & jugeroient les ouvrages qu'on y proposeroit.

Forcés de ne donner qu'un simple apperçu de ce projet, & ne pouvant développer les moyens de l'auteur, il peut, sans doute, à quelques égards, paroître d'une exécution difficile; mais nous croyons qu'on la trouvera plus aisée, à mesure qu'on se donnera la peine d'y réfléchir, & qu'un *conservatoire* établi sur ce plan promettroit une foule d'avantages, qu'on ne peut raisonnablement attendre de celui qui existe. (*M. Framery.*)

CONSONNANCE. *s. f.* C'est, selon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plusieurs sons entendus à la fois; mais on restreint communément la signification de ce terme aux intervalles formés par deux sons, dont l'accord plaît à l'oreille, & c'est en ce sens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'intervalles qui peuvent diviser les sons, il n'y en a qu'un très-petit nombre qui fassent des *consonnances*; tous les autres choquent l'oreille & sont appellés pour cela *dissonances.* Ce n'est pas que plusieurs de celles-ci ne soient employées dans l'harmonie; mais elles ne le sont qu'avec des précautions dont les *consonnances*, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas également besoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *consonnances*; savoir, l'octave, la quinte, la douzième qui est la réplique de la quinte, la quarte, & l'onzième qui est sa réplique. Nous y ajoutons les tierces & les sixtes majeures & mineures, les octaves doubles & triples, & en un mot, les diverses répliques de tout cela sans exception, selon toute l'étendue du systême.

On distingue les *consonnances* en parfaites ou justes, dont l'intervalle ne varie point, & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *consonnances* parfaites sont l'octave, la quinte & la quarte; les imparfaites sont les tierces & les sixtes.

Les *consonnances* se divisent encore en simples & composées. Il n'y a de *consonnances* simples que la tierce & la quarte : car la quinte, par exemple, est composée de deux tierces; la sixte est composée de tierce & de quarte, &c.

Le caractère physique des *consonnances* se tire de leur production dans un même son; ou, si l'on veut, du frémissement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entre elles un intervalle d'octave, ou de douzième qui est l'octave de la quinte, ou de dix-septième majeure qui est la double octave de la tierce majeure, si l'on fait sonner la plus grave, l'autre frémit & résonne. A l'égard de la sixte majeure & mineure, de la tierce mineure, de la quinte & de la tierce majeure simples, qui toutes sont des combinaisons & des renversemens des precédentes *consonnances*, elles se trouvent non directement, mais entre les diverses cordes qui frémissent au même son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à son octave *ut*, à la quinte *sol* de cette octave, à la tierce *mi* de la double octave, même aux octaves de tout cela, frémiront toutes & résonneront à la fois; & quand la première corde seroit seule, on distingueroit encore tous ces sons dans sa résonnance. Voilà donc l'octave, la tierce majeure, & la quinte directe. Les autres *consonnances* se trouvent aussi par combinaisons; savoir, la tierce mineure, du *mi* au *sol*; la sixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la quarte, du *sol* à ce même *ut*; & la sixte majeure, du même *sol* au *mi* qui est au-dessus de lui.

Telle est la génération de toutes les *consonnances*. Il s'agiroit de rendre raison des phénomènes.

1°. Le frémiſſement des cordes s'explique par l'action de l'air & le concours des vibrations. (Voyez *Uniſſon.*) 2°. Que le ſon d'une corde ſoit toujours accompagné de ſes harmoniques, (voyez *ce mot,*) cela paroît une propriété du ſon qui dépend de ſa nature, qui en eſt inſéparable, & qu'on ne ſauroit expliquer qu'avec des hypothèſes qui ne ſont pas ſans difficulté. La plus ingénieuſe qu'on ait jusqu'à préſent imaginée ſur cette matière eſt, ſans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait ſon profit.

3°. A l'égard du plaiſir que les *conſonnances* font à l'oreille, à l'excluſion de tout autre intervalle, on en voit clairement la ſource dans leur génération. Les *conſonnances* naiſſent toutes de l'accord parfait, produit par un ſon unique, & réciproquement l'accord parfait ſe forme par l'aſſemblage des *conſonnances*. Il eſt donc naturel que l'harmonie de cet accord ſe communique à ſes parties; que chacune d'elles y participe, & que tout autre intervalle qui ne fait pas partie de cet accord n'y participe pas. Or la nature qui a doué les objets de chaque ſens de qualités propres à le flatter, a voulu qu'un ſon quelconque fût toujours accompagné d'autres ſons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumière fût toujours formé des plus belles couleurs. Que ſi l'on preſſe la queſtion, & qu'on demande encore d'où naît le plaiſir que cauſe l'accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle eſt choquée du concours de tout autre ſon; que pourroit-on répondre à cela, ſinon de demander à ſon tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue, & pourquoi le parfum de la roſe enchante, tandis que l'odeur du pavot déplait?

Ce n'eſt pas que les phyſiciens n'aient expliqué tout cela; & que n'expliquent-ils point? Mais que toutes ces explications ſont conjecturales, & qu'on leur trouve peu de ſolidité quand on les examine de près! Le lecteur en jugera par l'expoſé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils diſent donc que la ſenſation du ſon étant produite par les vibrations du corps ſonore, propagées juſqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorſque deux ſons ſe font entendre enſemble, l'oreille eſt affectée à la fois de leurs diverſes vibrations. Si ces vibrations ſont iſochrones, c'eſt-à-dire, qu'elles s'accordent à commencer & finir en même temps, ce concours forme l'uniſſon, & l'oreille qui ſaiſit l'accord de ces retours égaux & bien concordans, en eſt agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux ſons ſont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera préciſément deux, & à la troiſième ils partiront enſemble. Ainſi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave, & cette fréquente concordance qui conſtitue l'octave, ſelon eux moins douce que l'uniſſon, le ſera plus qu'aucune autre *conſonnance*. Après vient la quinte dont l'un des ſons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de ſorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troiſième vibration de l'aigu; enſuite la double octave, dont l'un des ſons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant ſeulement à chaque quatrième vibration de l'aigu; pour la quarte, les vibrations ſe répondent de quatre en quatre à l'aigu, & de trois en trois au grave: celles de la tierce majeure ſont comme 4 & 5, de la ſixte majeure comme 3 & 5, de la tierce mineure comme 5 & 6, & de la ſixte mineure comme 5 & 8. Au delà de ces nombres, il n'y a plus que leurs multiples qui produiſent des *conſonnances*, c'eſt-à-dire, des octaves de celles-ci; tout le reſte eſt diſſonant.

D'autres trouvant l'octave plus agréable que l'uniſſon, & la quinte plus agréable que l'octave, en donnent pour raiſon que les retours égaux des vibrations dans l'uniſſon & leur concours trop fréquent dans l'octave confondent, identifient les ſons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diverſité. Pour qu'elle puiſſe, avec plaiſir, comparer les ſons, il faut bien, diſent-ils, que les vibrations s'accordent par intervalles, mais non pas qu'elles ſe confondent trop ſouvent, autrement au lieu de deux ſons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdroit le plaiſir de la comparaiſon. C'eſt ainſi que du même principe on déduit à ſon gré le pour & le contre, ſelon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premièrement toute cette explication n'eſt, comme on voit, fondée que ſur le plaiſir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations; ce qui, dans le fond, n'eſt déjà qu'une pure ſuppoſition. De plus, il faut ſuppoſer encore, pour autoriſer ce ſyſtême, que la première vibration de chacun des deux corps ſonores commence exactement avec celle de l'autre; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais; & par conſéquent l'intervalle ſenſible devroit changer; la *conſonnance* n'exiſteroit plus ou ne ſeroit plus la même. Enfin, il faut ſuppoſer que les diverſes vibrations des deux ſons d'une *conſonnance* frappent l'organe ſans confuſion, & tranſmettent au cerveau la ſenſation de l'accord ſans ſe nuire mutuellement: choſe difficile à concevoir & dont j'aurai occaſion de parler ailleurs.

Mais ſans diſputer ſur tant de ſuppoſitions, voyons ce qui doit s'enſuivre de ce ſyſtême. Les vibrations ou les ſons de la dernière *conſonnance*, qui eſt la tierce mineure, ſont comme 5 & 6, & l'accord en eſt fort agréable. Que doit-il naturellement réſulter de deux autres ſons dont les vibrations ſeroient entr'elles comme 6 & 7? Une *conſonnance* un peu moins harmonieuſe, à la vé-

rité, mais encore assez agréable, à cause de la petite différence des raisons; car elles ne diffèrent que d'un trente-sixième. Mais qu'on me dise comment il se peut faire que deux sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait six, produisent une *consonnance* agréable, & que deux sons, dont l'un fait six vibrations pendant que l'autre en fait sept, produisent une dissonance aussi dure. Quoi! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de six en six, & mon oreille est charmée; dans l'autre elles s'accordent de sept en sept, & mon oreille est écorchée! Je demande encore comment il se fait qu'après cette première dissonance la dureté des autres n'augmente pas en raison de la composition des rapports? Pourquoi, par exemple, la dissonance qui résulte du rapport de 89 à 90, n'est pas beaucoup plus choquante que celle qui résulte du rapport de 12 à 13? Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cause du degré de plaisir ou de peine que me font les accords, l'effet seroit proportionné à cette cause, & je n'y trouve aucune proportion. Donc ce plaisir & cette peine ne viennent point de-là.

Il reste encore à faire attention aux altérations dont une *consonnance* est susceptible sans cesser d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entiérement le concours périodique des vibrations, & que ce concours même devienne plus rare à mesure que l'altération est moindre. Il reste à considérer que l'accord de l'orgue ou du clavecin ne devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible que ces instrumens seroient accordés avec plus de soin, puisqu'excepté l'octave il ne s'y trouve aucune *consonnance* dans son rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché est supposé tout-à-fait exact, qu'il est reçu pour tel par l'oreille, & qu'elle supplée par instinct ce qui manque à la justesse de l'accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés; & en rejette d'autres selon la diverse nature des *consonnances*? Dans l'unisson, par exemple l'oreille ne supplée rien; il est juste ou faux, point de milieu. De même encore dans l'octave, si l'intervalle n'est exact, l'oreille est choquée; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la quinte, & moins dans la tierce majeure? Une explication vague, sans preuve & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raison de ces différences.

Le philosophe qui nous a donné des principes d'acoustique, laissant à part tous ces concours de vibrations, & renouvellant sur ce point le systême de Descartes, rend raison du plaisir que les *consonnances* font à l'oreille par la simplicité des rapports qui sont entre les sons qui les forment. Selon cet auteur, & selon Descartes, le plaisir diminue à mesure que ces rapports deviennent composés, & quand l'esprit ne les saisit plus, ce sont de véritables dissonances; ainsi c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'harmonie. D'ailleurs, quoique cette hypothèse s'accorde avec le résultat des premières divisions harmoniques, & qu'elle s'étende même à d'autres phénomènes qu'on remarque dans les beaux arts, comme elle est sujette aux mêmes objections que la précédente, il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus satisfaisante a pour auteur M. Estève, de la société royale de Montpellier. Voici là-dessus comment il raisonne.

Le sentiment du son est inséparable de celui de ses harmoniques, & puisque tout son porte avec soi ses harmoniques ou plutôt son accompagnement, ce même accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le son le plus simple une gradation de sons qui sont & plus foibles & plus aigus, qui adoucissent, par nuances, le son principal, & le font perdre dans la grande vîtesse des sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un son; l'accompagnement lui est essentiel, en fait la douceur & la mélodie. Ainsi toutes les fois que cet adoucissement, cet accompagnement, ces harmoniques seront renforcés & mieux développés, les sons seront plus mélodieux, les nuances mieux soutenues. C'est une perfection, & l'ame y doit être sensible.

Or, les *consonnances* ont cette propriété, que les harmoniques de chacun des deux sons concourant avec les harmoniques de l'autre, ces harmoniques se soutiennent mutuellement, deviennent plus sensibles, durent plus long temps, & rendent ainsi plus agréable l'accord des sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, M. Estève a dressé deux tables, l'une des *consonnances* & l'autre des dissonances qui sont dans l'ordre de la gamme; & ces tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des harmoniques des deux sons qui forment chaque intervalle.

Par la table des *consonnances* on voit que l'accord de l'octave conserve presque tous ses harmoniques, & c'est la raison de l'identité qu'on suppose, dans la pratique de l'harmonie, entre les deux sons de l'octave; on voit que l'accord de la quinte ne conserve que trois harmoniques, que la quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la sixte majeure qui en porte deux.

Par la table des dissonances on voit qu'elles ne se conservent aucun harmonique, excepté la seule septième mineure qui conserve son quatrième harmonique; savoir, la tierce majeure de la troisième octave du son aigu.

De ces obſervations l'auteur conclut que, plus entre deux ſons il y aura d'harmoniques concourans, plus l'accord en ſera agréable, & voilà les *conſonnances* parfaites. Plus il y aura d'harmoniques détruits, moins l'ame ſera ſatisfaite de ces accords ; voilà les *conſonnances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun harmonique ne ſoit conſervé, les ſons ſeront privés de leur douceur & de leur mélodie; ils ſeront aigres & comme décharnés, l'ame s'y refuſera, & au lieu de l'adouciſſement qu'elle éprouvoit dans les *conſonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudeſſe ſoutenue, elle éprouvera un ſentiment d'inquiétude, déſagréable, qui eſt l'effet de la diſſonance.

Cette hypothèſe eſt, ſans contredit, la plus ſimple, la plus naturelle, la plus heureuſe de toutes : mais elle laiſſe pourtant encore quelque choſe à deſirer pour le contentement de l'eſprit, puiſque les cauſes qu'elle aſſigne ne ſont pas toujours proportionnelles aux différences des effets ; que, par exemple, elle confond dans la même cathégorie la tierce mineure & la ſeptième mineure, comme réduites également à un ſeul harmonique, quoique l'une ſoit *conſonnante*, l'autre diſſonante, & que l'effet, à l'oreille, en ſoit très-différent.

A l'égard du principe d'harmonie imaginé par M. Sauveur, & qu'il faiſoit conſiſter dans les battemens, comme il n'eſt en nulle façon ſoutenable, & qu'il n'a été adopté de perſonne, je ne m'y arrêterai pas ici, & il ſuffira de renvoyer le lecteur à ce que j'en ai dit au mot *battement*.

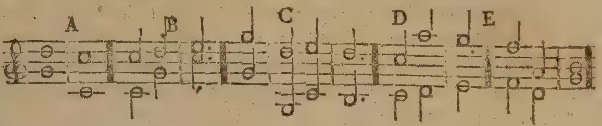
(*J. J. Rouſſeau.*)

Consonnance. Nous n'avons qu'un mot à ajouter à cet article ſur la diviſion que l'on fait des *conſonnances* en parfaites & en imparfaites. Rouſſeau met la quarte au nombre des *conſonnances* parfaites ; les Italiens, au contraire, la regardent comme diſſonance (Voyez au mot *quarte* l'examen de cette queſtion.)

On défend de paſſer d'une *conſonnance* parfaite à une autre parfaite par mouvement ſemblable. Quelle en eſt la raiſon ? Ne ſeroit-ce pas là un préjugé de vieille école dont on doive s'affranchir, comme on a fait de beaucoup d'autres ? On mène tous les jours deux chants à l'octave & cela fait un fort bon effet. Ce n'eſt point de l'harmonie, dit-on. Eh ! pourquoi le premier & le plus ſenſible des harmoniques du corps ſonore ne ſeroit-il pas de l'harmonie ? Les Grecs, qui ne pouvoient manquer de l'employer très-fréquemment, n'en penſoient pas ainſi.

Deux quintes, par mouvement ſemblable, ſont en effet fort dures lorſqu'elles ſont iſolées; mais lorſque la baſſe & le deſſus font un mouvement harmonique, & que les quintes ſe font dans les parties intermédiaires, on les ſupporte très-bien.

Enfin, le paſſage de la quinte à l'octave eſt permis dans les cadences parfaites & finales, qui en faiſant preſſentir le repos, attirent toute l'attention de l'oreille, comme dans cet exemple : A



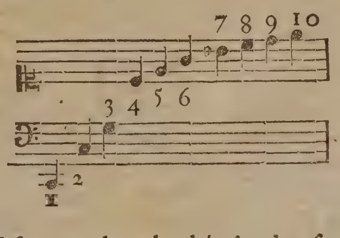
Pourquoi ne ſeroit-il pas de même permis ailleurs, & pourquoi les paſſages de l'octave à la quinte B & C ne le ſeroient-ils pas également ? On en trouve mille exemples dans les compoſitions dramatiques des meilleurs maîtres ; il eſt pourtant vrai que ces autres paſſages D & E ſont fort durs, mais on n'en voit pas la raiſon. C'eſt donc à l'oreille ſeule qu'il faut s'en rapporter à cet égard.

(*M. Framery.*)

Consonnance. Ce terme, dans ſa ſignification originaire, déſigne un accord de pluſieurs tons (1) entendus à la fois, qui n'a rien de déſagréable : en ce ſens, c'eſt la même choſe que le terme *harmonie* exprimoit chez les Grecs. Mais pour l'ordinaire on n'entend par *conſonnance* que les accords de deux tons, qui plaiſent à l'oreille ; & ce terme n'eſt alors employé qu'à déſigner les intervalles. La *conſonnance* tire ſon nom du ton le plus aigu de l'accord. Ainſi, quand on dit que la quinte eſt une des *conſonnances*, cela ſignifie que le ton qui eſt d'une quinte au-deſſus d'un autre ton, qu'on entend en même-temps, fait un accord agréable.

La théorie des *conſonnances* & des ſons agréables dépend de celle de l'harmonie & des ſons, & doit être traitée dans ces articles. Nous conſidérons ici les *conſonnances* principalement du côté de la pratique.

Pour mieux éclaircir ce que nous avons à dire ſur ce ſujet, il ſera néceſſaire de mettre ici ſous les yeux la ſuite des tons qui ſe ſuccèdent dans un ordre déterminé.



On obſervera dans la théorie des ſons, qu'en pinçant la corde qui donne le ſon de la note 1 on entend les tons de toutes les autres notes marquées ici, 2, 3, 4, 5, 6, 7, &c. Une oreille médiocrement exercée diſtingue aſſez clairement

(1) Dans tout cet article le mot corde ou *ſon* doit être ſubſtitué au mot *ton*.

dans ce ton 1, les tons 2, 3, 4, & même 5; mais les tons supérieurs ne se font sentir qu'aux oreilles très-fines, & qu'un long exercice a rendu sensibles. Il faut encore remarquer ici que les chiffres marqués auprès des notes ci-dessus indiquent le rapport des vibrations, ou la fréquence des oscillations de chaque corde, rapportées à celles de la corde pincée.

Cela posé, il faut encore admettre, comme un fait constaté par l'expérience, que les intervalles 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, cela veut dire que l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure, & la tierce mineure, forment des accords qui ne sont point désagréables; que ce sont des *consonnances*; qu'au contraire les tons 8 : 9, font une impression sur l'oreille qui lui déplaît sensiblement; & qu'ainsi ils forment une dissonance bien décidée.

Ajoutons à cela que le premier, le plus grand intervalle, 1 : 2, ou l'octave, a sans contredit une harmonie plus parfaite que n'a le second intervalle, 2 : 3, ou la quinte; que celle-ci est à son tour plus harmonieuse que la quarte, ou l'intervalle 3 : 4. Il semble qu'on en pourra conclure que l'harmonie décroît à mesure que les intervalles des tons se rapprochent; ainsi en prenant la suite naturelle des intervalles 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8, 8 : 9, 9 : 10, &c. à l'infini, qui sont successivement l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure, la tierce mineure, la tierce diminuée, (l'intervalle 7 : 8, n'a point de nom déterminé) la seconde, &c. on s'apperçoit que plus le rapport des deux tons approche du rapport d'égalité, plus la dissonance devient sensible. Elle commence à se faire sentir dans l'accord de 8 : 9, & de-là elle continue à devenir de plus en plus désagréable. Celle de 8 : 9, l'est moins que celle 9 : 10, & celle-ci est encore plus supportable que l'accord de 15 : 16.

Une autre observation qui confirme les précédentes, c'est que dans l'accord de deux instrumens semblables, par exemple de deux flûtes, la dissonance devient plus désagréable à mesure qu'on approche de l'unisson ou du rapport 1 : 1. L'intervalle 99 : 100, & plus encore celui de 999 : 1000, produit une discordance insupportable, mais qui se résout dans la plus agréable des *consonnances* aussi-tôt qu'on parvient à l'unisson.

D'après toutes ces observations, nous croyons pouvoir établir les propositions suivantes, comme autant de vérités fondées sur une expérience indubitable.

1°. Que la plus parfaite des *consonnances* est celle des deux tons également hauts, c'est-à-dire, l'unisson.

2°. Que la dissonance la plus insupportable est celle des deux tons qui ne diffèrent que très peu de l'unisson, qui seroit, par exemple, dans le rapport de 99 à 100.

3°. Que le désagrément de cette dissonance s'affoiblit à mesure que les nombres qui indiquent le rapport des deux tons s'éloignent de l'égalité; en sorte qu'enfin ce désagrément cesse absolument d'être sensible, lorsque l'intervalle des deux tons est parvenu à une certaine grandeur.

4°. Que dès que cet intervalle n'est pas plus petit que dans le rapport de 5 : 6, il n'y a plus de dissonnance.

5°. Que dès ce même intervalle de 5 : 6, l'accord des deux tons plaît déjà à l'oreille, & qu'à mesure que les deux nombres s'éloignent encore davantage du rapport d'égalité, la *consonnance* en devient plus agréable.

6°. Que cet accroissement des degrés de *consonnance* a néanmoins son *maximum*, au-delà duquel l'agrément de la *consonnance* va en diminuant; & que ce *maximum* tombe précisément sur le rapport de 1 : 2; en sorte que l'intervalle 1 : 3, ne fait déjà plus une si bonne *consonnance* que celui de 1 : 2, bien que les nombres qui l'expriment s'éloignent davantage de l'égalité.

En reprenant donc, munis de ces observations, les intervalles des tons, dans le même ordre que la nature observe en produisant le son; savoir:

1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7,
7 : 8, 8 : 9, 9 : 10, &c.

nous remarquerons que les limites qui séparent les *consonnances* des dissonances tombent sur les intervalles 6 : 7 & 7 : 8; car l'accord de 8 : 9, fait une dissonnance bien marquée, & celui de 5 : 6, est une *consonnance* gracieuse. Nous avons remarqué ailleurs (voyez *Accord parfait.*) qu'au jugement des oreilles les mieux exercées, l'intervalle 6 : 7, qui est dans l'harmonie moderne la *tierce diminuée*, est au nombre des *consonnances*. A ce compte, ce seroit donc l'intervalle de 7 : 8 qui feroit la ligne de séparation entre les accords consonnans & les dissonans, & ce seroit le seul de tous les accords de deux tons duquel on ne sauroit dire à laquelle des deux classes il appartient: l'harmonie est exposée ici à la même incertitude qu'on retrouve dans toutes les choses qui ne diffèrent qu'en degrés. Qui oseroit déterminer le point précis où le grand finit, & où le petit commence; où l'on cesse d'être riche, & où l'on devient pauvre; où le bien-être se change en infortune? Il ne doit donc pas paroître étrange qu'il y ait dans la musique un intervalle qui ne soit ni consonnant ni dissonnant; heureusement cet intervalle équivoque ne se trouve pas sur notre échelle de musique.

Le domaine des *consonnances* seroit donc fixé, par les remarques précédentes, jusqu'à un degré de certitude assez vraisemblable, & nous pouvons poser pour principe que la tierce diminuée 6 : 7,

eſt la plus imparfaite, & que l'octave 1 : 2, eſt la plus parfaite des *conſonnances ;* qu'ainſi leur domaine s'étend d'un de ces intervalles à l'autre.

Les intervalles qui excèdent l'octave, tels que le rapport de 1 : 3, & tous les autres de ce genre, n'exigent aucune conſidération particulière ; car puiſqu'avec le ton 1, on entend auſſi ſon octave 2, il eſt clair que l'intervalle 1 : 3, & qu'en général tout intervalle qui paſſe l'octave, eſt ſemblable à l'intervalle qui réſulteroit d'un ton inférieur élevé à ſon octave ; ainſi l'intervalle compoſé 4 : 9 eſt de la même nature que l'intervalle ſimple 8 : 9. Il ſeroit par conſéquent ſuperflu d'étendre le domaine des *conſonnances* au-delà de l'octave ; & nous pouvons les renfermer toutes entre les deux limites de la tierce diminuée & de l'octave, entre les deux rapports $\frac{1}{7}$ & $\frac{1}{2}$.

Mais il ſemble qu'on pourroit conclure de cette aſſertion, que tout intervalle moindre que l'octave, & plus grand que la tierce diminuée, devroit néceſſairement faire une *conſonnance.* Auſſi cette concluſion ſeroit-elle juſte ſi ce n'étoit la circonſtance particulière qu'il ne faut point perdre de vue ; ſavoir, que tout ton fondamental fait entendre en même-temps ſon octave & ſa quinte d'une manière très-ſenſible. Ceci met une reſtriction importante à la règle des *conſonnances*, & nous fait comprendre pourquoi l'accord de ſeptième, quoique contenu dans l'étendue des intervalles conſonnans, fait une diſſonance ; c'eſt que la ſeptième ne fait pas cette diſſonance avec le ton fondamental, mais avec ſon octave, dont l'intervalle n'eſt que d'une ſeconde. Si, par exemple, l'accord de *ut ſi* eſt diſcordant, c'eſt parce qu'avec le ſon *ut* touché, on entend ſon octave *ut*, & que l'intervalle *ſi ut* eſt moindre que de 6 à 7. Ainſi, pour renfermer l'exception dans la règle, il faut dire que *les intervalles plus grands que dans le rapport de 6 à 7 ſont conſonnans, lorſqu'ils ne ſe rapprochent pas trop du rapport de 1 à 2.*

Pour déterminer juſqu'à quel point ces intervalles peuvent ſe rapprocher du rapport 1 : 2, ſans ceſſer d'être conſonnans, exprimons ce rapport par des nombres plus grands ; ſuppoſons-le comme 6 à 12, & concevons qu'entre la plus baſſe corde d'une octave 6 & la plus haute 12, il y ait un certain nombre de cordes intermédiaires, par exemple onze ; ces cordes ſeront déſignées par les nombres ſuivans :

$6\frac{1}{2}$, 7, $7\frac{1}{2}$, 8, $8\frac{1}{2}$, 9, $9\frac{1}{2}$, 10, $10\frac{1}{2}$, 11, $11\frac{1}{2}$;

Il eſt évident que les *conſonnances* commenceront à la corde 7, & que la dernière touchera ſur la corde 10, parce que les ſuivantes feroient une diſſonance, non avec la corde 6, mais avec ſon octave 12. Car l'intervalle $10\frac{1}{2}$: 12, ou 21 : 24 eſt plus petit que celui de 6 à 7.

Mais afin de nous rapprocher davantage de la connoiſſance pratique, repréſentons-nous le ſyſtême des tons, tel qu'il eſt uſité dans la muſique moderne, & appliquons-y les obſervations précédentes : voici d'abord le tableau de ce ſyſtême :

ut,	*ut*♯,	*re*,	*re*♯,	*mi*,	*fa*,	*fa*♯,	*ſol*,	*ſol*♯,
1	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{32}{45}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$
la,	*ſi b*,	*ſi*,	*ut.*					
$\frac{161}{270}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$					

Ici le domaine des *conſonnances* s'étend depuis le ton *re dièze* juſqu'au *ſi bémol.* En effet, l'intervalle *ut re dièze* eſt déjà un peu plus grand que de 6 à 7, & l'intervalle *ſi b ut*, ou $\frac{9}{16}$: $\frac{1}{2}$ qui eſt 8 : 9, eſt plus petit que le rapport 6 : 7 ; ainſi chacun des ſept tons *re*♯, *mi*, *fa*, *fa*♯, *ſol*, *ſol*♯, & *la*, doivent faire *conſonnance* avec le ton *ut.*

Mais eſt-il bien vrai que tous les tons de notre échelle, compris entre les tons *re* & *ſi b*, faſſent accord de *conſonnance* avec *ut*, comme cela devroit être, d'après les principes que nous venons d'établir ? C'eſt ce qu'on ne ſauroit affirmer, puiſque chacun ſent la diſſonance du triton *ut fa dièze*, & de la fauſſe quinte *fa dièze ut.* Cependant il ne paroît pas qu'il y ait ici une diſſonnance immédiate entre le ton *fa dièze* & le ton *ut*, ni entre les tons *ut* & *fa dièze ;* la diſſonance eſt entre le ton ſupérieur *fa* ♯ ou *ut* & le ſemi-ton qui le ſuit *ſol* ou *ut dièze*, parce que ce ſemi-ton eſt la quinte du ton inférieur *ut* ou *fa dièze*, & qu'avec le ton touché on entend toujours ſa quinte. Or, nous avons vu qu'un intervalle de ſemi-ton fait une diſſonance très-ſenſible. Ainſi la quinte juſte étant ſentie, exclut néceſſairement le triton, ou la quarte ſuperflue & la fauſſe quinte, qui, par cette raiſon, doivent être rangées toutes les deux dans la claſſe des diſſonances.

Par la même raiſon, il faudroit dire que la quarte & la ſixte font auſſi diſſonances avec le ton *ſol*, & cependant ces deux intervalles ſont généralement admis au rang des *conſonnances ;* mais ce n'eſt que dans le renverſement, & jamais à l'égard du véritable ton fondamental, comme on le montrera dans les articles de ces deux accords.

On peut donc établir pour règle générale qu'afin qu'un ton quelconque faſſe une *conſonnance* complette avec le ſon fondamental, il faut de plus qu'il faſſe *conſonnance* avec l'octave & la quinte de ce même ſon. Or, puiſque la tierce diminuée, ou l'intervalle 6 : 7 eſt le plus petit des intervalles conſonnans, il en réſulte que la *conſonnance* du ton fondamental doit faire au moins un intervalle de 6 : 7, avec l'octave & la quinte de ce ton, & qu'ainſi la ſixte même n'eſt une *conſonnance* admiſſible, qu'autant qu'on peut affoiblir la ſenſation de la quinte.

Remarquons encore ici qu'un ton qui n'eſt pas dans l'échelle diatonique du mode principal, fût-il d'ailleurs conſonnant, devient une eſpèce de diſſonance à l'égard du mode auquel ce ton eſt étranger.

Il réſulte de ce que nous avons dit juſqu'ici, que les intervalles conſonnans ſont l'octave, la quinte, la tierce, la quarte & la ſixte. On nomme *conſonnances parfaites*, l'octave, la quinte & la quarte, parce qu'elles n'admettent ni majorité, ni minorité, ſans ceſſer d'être *conſonnance*. La tierce & la ſixte ſont des *conſonnances* imparfaites, parce qu'elles peuvent être augmentées & diminuées; nous avons vu qu'il y a trois ſortes de tierces, la majeure, la mineure & la diminuée: il en eſt de même des ſixtes.

La propriété principale de toutes les *conſonnances*, c'eſt de ſatisfaire l'oreille & de produire des repos. Les diſſonances, au contraire, inquiètent l'ouie & font deſirer des tons qui amènent le repos: ainſi dans la compoſition muſicale, la diſſonance annonce, en quelque manière, le ton qui va ſuivre, & détermine néceſſairement la progreſſion des tons; au lieu que la *conſonnance* rend cette progreſſion arbitraire, & la laiſſe indéterminée, par cela même que, n'ayant rien de déplaiſant, elle ne fait rien deſirer au-delà. C'eſt la raiſon pourquoi les accords conſonnans forment des cadences.

Nous avons déjà obſervé que des ſons conſonnans, lorſqu'ils ſont étrangers au mode dans lequel on joue, forment une eſpèce de diſſonance; ainſi un intervalle, & même un accord entier, quoique conſonnans, peuvent produire l'effet des diſſonances. Si, par exemple, dans le mode C *ſol ut*, on vient à entendre l'accord de *re* avec la tierce majeure, bien que l'accord ſoit conſonnant, il ne laiſſe pas de frapper & d'étonner; il prépare l'oreille à paſſer dans le mode G *re ſol*, préciſément comme les diſſonances la préparent à l'harmonie qui va ſuccéder. On comprend de-là comment il ſe peut faire qu'une pièce entière de muſique n'ait que des accords conſonnans, & qu'elle conſerve néanmoins les graces de la variété. C'eſt que dans ces compoſitions les accords étrangers, les tons moins conſonnans tiennent lieu de diſſonances.

(*M. Sulzer.*)

CONSONNANCES (1). Un ſon n'exiſte point ſans ſes harmoniques. (Voy. *Harmoniques.*) La ſenſation d'un ſon eſt donc inſéparable de la ſenſation de tous ſes harmoniques. Un intervalle quelconque eſt compoſé de deux ſons, qui ont chacun leurs harmoniques. La ſenſation d'un intervalle ſe réſout donc dans la ſenſation de tous leurs harmoniques. Cela étant reçu comme inconteſtable, quels intervalles doivent être les plus conſonnans? Ceux qui ont le plus d'analogie; c'eſt-à-dire, ceux dont les deux termes ont le plus grand nombre d'élémens communs. (*Nota.* Que je ne prends pas ici le terme d'élémens dans ſon acception ſtricte. Je n'examine point ſi un ſon eſt compoſé d'autres ſons, comme le blanc eſt compoſé des couleurs du priſme: il me ſuffit qu'un ſon ſoit toujours accompagné d'autres ſons, qu'on nomme ſes harmoniques; qu'il ne ſoit jamais entendu ſans eux.) Or, du premier coup d'œil jetté ſur la table de la génération harmonique, *fig.* 40, on voit clairement que:

Tous les harmoniques de la ſeconde colonne ſont les uniſſons des harmoniques pairs de la première colonne; ou, ce qui revient au même, la ſeconde colonne eſt formée de la moitié des harmoniques de la première. Or, les deux termes fondamentaux de ces deux colonnes ſont à l'octave.

La troiſième colonne eſt formée du tiers des harmoniques de la première. Leurs termes ou ſons fondamentaux forment une douzième.

La quatrième colonne eſt formée du quart des harmoniques de la première. Leur baſſe fondamentale eſt une double octave.

La cinquième eſt formée du cinquième des harmoniques de la première. Leur baſſe fondamentale eſt une dix-ſeptième majeure, &c.

Donc la *conſonnance* de l'octave peut être repréſentée par un demi.

Celle de la douzième par un tiers.

Celle de la double octave par un quart.

Celle de la dix-ſeptième majeure par un cinquième, &c.

Donc les intervalles exprimés par les rapports les plus ſimples ſont les plus conſonnans; ou ce qui eſt plus exact encore, donc la *conſonnance* des intervalles eſt proportionnelle à la ſimplicité de leur rapport. Voilà ce qui n'avoit jamais été démontré; & ce qui eſt vrai ſans exception.

Les tables de M. Eſtève ne contenant que les trois ſons de l'accord parfait majeur de chaque terme des intervalles harmoniques, il lui étoit impoſſible de déterminer rigoureuſement, comme je l'ai fait, leur rapport de *conſonnance*; & s'il a trouvé que la ſixte faiſoit exception à ſon principe, c'eſt parce qu'il a pris la ſixte de la gamme des modernes. S'il eût pris celle de la gamme harmonique *ut ja*, (voyez la premiere colonne de la table, degré 4 & 7) il auroit vu que la *conſonnance* primitive *ut ja*, 1 : 7, eſt inconteſtablement la ſeptième des *conſonnances*.

Nota. Que tout intervalle eſt conſonnant lorſqu'il eſt placé dans l'ordre de ſa génération; puiſque la ſenſation d'un ſon, quoique compoſée, eſt une, comme celle de la lumière, qui contient toutes les couleurs. Ainſi tous les harmoniques entendus enſemble repréſentent le ſon fondamental, ſimple en apparence, & conſéquemment non diſſonant, de-là il s'enſuit néceſſairement que tous les intervalles formés par les harmoniques d'un corps ſonore, étant réunis, ſont conſonnans.

(*M. l'abbé Feytou.*)

(1) Relire l'article de Rouſſeau.

CONSONNANT. *adj.* Un intervalle *consonnant* est celui qui donne une consonnance ou qui en produit l'effet ; ce qui arrive, en certain cas, aux dissonances par la force de la modulation. Un accord *consonnant* est celui qui n'est composé que de consonnances. (*J. J. Rousseau.*)

CONSONNANTE, grand instrument de musique, inventé par l'abbé Dumont, qui participe du clavecin & de la harpe. Son corps est comme un grand clavecin posé à-plomb sur un piédestal qui a des cordes des deux côtés de sa table, lesquelles on touche à la manière de la harpe.

(*M. de Castilhon.*)

CONTRA. *f. m.* Nom qu'on donnoit à la partie qu'on appelloit plus communément *altus*, & qu'aujourd'hui nous nommons *haute-contre.* (Voyez *Haute-contre.*) (*J. J. Rousseau.*)

* Ce mot latin, que les Italiens ont adopté, étoit appliqué à toutes les parties destinées à faire harmonie avec une autre, ou plutôt *contre* une autre. Ainsi l'harmonie étoit divisée en quatre parties : la basse, *bassus*, *basso* ; la moyenne, *tenor* ; la haute, *altus*, *alto* ; & le dessus, *discantus*, *soprano.* Quand l'*alto* chantoit *contre* le dessus ou *discanto*, il s'appelloit *contr'alto* ou haute-contre ; quand le tenor servoit de basse, on le nommoit *contra-tenor* ; & lorsqu'on employoit une partie plus grave que la basse récitante, elle s'appelloit *contre*-basse ou basse-*contre.*

(*M. Framery.*)

CONTRAINT. *adj.* Ce mot s'applique, soit à l'harmonie, soit au chant, soit à la valeur des notes, quand, par la nature du dessein, on s'est assujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois parties. (Voyez *Basse-contrainte.*)

(*J. J. Rousseau.*)

CONTRAIRE. *adj.* On appelle ainsi le mouvement par lequel une partie monte, tandis qu'une autre descend, & *vice versâ*, par opposition au mouvement direct, & au mouvement oblique. Ainsi dans cet exemple :

ut, si, sib, la, sol, fa, (a) fa, mi,
ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.

Les deux parties marchent en mouvement *contraire*, jusqu'à la note (a) où elles sont en mouvement oblique, le dessus tenant, tandis que la basse continue de monter. (Voyez *Mouvement.*)

Le mouvement *contraire* fait, en général, un très-bon effet & l'on tolère même, en sa faveur, plusieurs irrégularités, telles que le passage suivant,

ut, si, *la*, *sol*, *fa*, mi, re, ut,
ut, re, *mi*, *fa*, *sol*, la, si, ut,

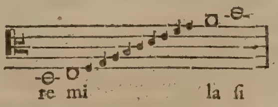
qui contient plusieurs dissonances de suite non-sauvées, & que l'on admet, pourvu que le mouvement en soit un peu rapide.

(*M. Framery.*)

CONTRALTO, mot italien qui répond à notre mot haute-contre ; mais les deux voix ne sont pourtant pas les mêmes, & leur diapason est assez différent. Le *contralto* italien est exécuté par des castrati à qui l'âge a rendu la voix plus grave, ou par des femmes qui ont particuliérement cultivé les cordes basses, & qui sont proprement, ce que nous appellons des bas-dessus.

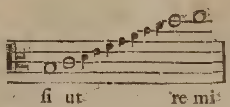
La haute-contre, au contraire, est la voix d'un homme dans toute l'étendue du terme, à qui la nature a donné une voix claire & s'élevant facilement dans le haut. Plusieurs, pour parvenir aux sons les plus aigus, sont obligés de forcer leurs moyens naturels en se resserrant le gozier ; mais ils perdent ainsi en agrément ce qu'ils gagnent en étendue, car ces sons étranglés manquent de douceur & de pureté.

A considérer le diapason de la clef d'*ut* sur la troisième ligne, qui sert aux deux espèces de voix, il est évident que ce sont les François qui emploient la véritable haute-contre, & que les *contralti* italiens ne sont que des seconds-dessus, car cette clef descend jusqu'au *mi* ou au *re*, & monte jusqu'au *la* & au *si*. Exemple :

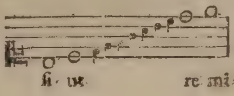


Tel est en effet l'espace que peut parcourir à son aise la voix d'un homme quand elle est aiguë & claire ; mais cette voix, les Italiens l'appellent tenore, sans la distinguer de cette autre dont le son est plus grave & plus nourri.

Leur *contralto* ne descend guère plus bas que l'*ut* du médium de cette clef, mais il s'élève facilement jusqu'au *re* & même au *mi* des dessus. Voyez l'exemple :



Il est clair que cette voix ne descend pas aussi bas, mais s'élève aussi beaucoup plus haut que la clef ne semble le permettre, & que cette étendue seroit bien plus commodément figurée sur la clef d'*ut*, première ligne, qui appartient aux bas dessus.



On en peut donc conclure que les Italiens ne connoiffent point dans leurs chœurs la haute-contre, & qu'ils lui ont fubftitué le fecond-deffus, en continuant de le nommer *contralto*. Quelle peut en être la raifon? Je n'en vois pas d'autre que cette foule de malheureux caftrati qui abondent en Italie, & qui, à un certain âge, ne font plus en état de chanter le deffus. Comme le chant eft néanmoins leur unique reffource, on a tâché d'en tirer parti, & on les a placés dans les chœurs, en leur donnant une partie de fecond-deffus analogue à leur voix, mais en leur confervant la clef de la haute-contre, qu'on a négligé ou qu'on a craint de faire difparoître.

Les hommes qui chantent le fauffet, participent aux deux efpèces de voix, & peuvent fervir de liaifon entre la haute-contre françoife & le *contralto* des Italiens. (*M. Framery.*)

CONTRASTE. *f. m.* Oppofition de caractères. Il y a *contrafte* dans une pièce de mufique, lorfque le mouvement paffe du lent au vîte, ou du vîte au lent; lorfque le diapafon de la mélodie paffe du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave; lorfque le chant paffe du doux au fort, ou du fort au doux; lorfque l'accompagnement paffe du fimple au figuré, ou du figuré au fimple; enfin lorfque l'harmonie a des jours & des pleins alternatifs: & le *contrafte* le plus parfait eft celui qui réunit à la fois toutes ces oppofitions.

Il eft très-ordinaire aux compofiteurs qui manquent d'invention d'abufer du *contrafte*, & d'y chercher, pour nourrir l'attention, les reffources que leur génie ne leur fournit pas. Mais le *contrafte*, employé à propos & fobrement ménagé, produit des effets admirables.

(*J. J. Rouffeau.*)

CONTRA-TENOR. Nom donné, dans les commencemens du contre point, à la partie qu'on a depuis nommée *tenor* ou *taille*. (Voyez *Taille.*)
(*J. J. Rouffeau.*)

CONTRE. Mot ajouté à différentes parties qui, fans être une véritable baffe, fervent d'oppofition à la partie principale, & chantent, pour ainfi dire, *contre* elle. Ainfi, lorfque le chant eft un premier deffus, le fecond deffus auquel il eft oppofé, s'appelle haute-*contre*. (Voyez *Contra*, *Contra-tenor*, *Contre-baffe*, *Baffe-contre.*)
(*M. Framery.*)

CONTRE-BASSE, inftrument plus grave d'une octave que la baffe, contre lequel la baffe peut chanter, & qui fert en effet quelquefois de baffe à la baffe même, lorfque celle-ci devient partie récitante. (*M. Framery*)

CONTRE-CHANT. *f. m.* Nom donné par Gerfon & par d'autres à ce qu'on appelloit alors plus communément *déchant*, ou *contre-point.* (Voyez *ces mots.*) (*J. J. Rouffeau.*)

CONTRE-DANSE. Air d'une forte de danfe de même nom, qui s'exécute à quatre, à fix & à huit perfonnes, & qu'on danfe ordinairement dans les bals après les menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde. Les airs des *contre-danfes* font le plus fouvent à deux temps; ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de fimplicité; car comme on les reprend très-fouvent, ils deviendroient infupportables s'ils étoient chargés. En tout genre les chofes les plus fimples font celles dont on fe laffe le moins. (*J. J. Rouffeau.*)

* Il y a des *contre-danfes* à feize perfonnes, & même à des nombres indéterminés. Ce mot paroît venir de l'Anglois, *country-danfe*, danfe de campagne; en effet, c'eft au village fur-tout que l'on aime à fe réunir & que l'on préfère les plaifirs partagés. Le grave menuet, qui n'emploie que deux perfonnes, & qui ne laiffe aux fpectateurs d'autre occupation que celle d'admirer, n'a pu prendre naiffance que dans les villes où l'on danfe par amour-propre. Au village, on danfe pour le feul plaifir de danfer, pour agiter les membres accoutumés à un violent exercice; on danfe pour exhaler un fentiment de joie qui s'accroît toujours en raifon du nombre, & qui n'a pas befoin de fpectateurs. (*M. Framery.*)

CONTRE-FUGUE ou FUGUE RENVERSÉE. *f. f.* Sorte de fugue dont la marche eft contraire à celle d'une autre fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainfi quand la fugue s'eft fait entendre en montant de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique, la *contre-fugue* doit fe faire entendre en defcendant de la dominante à la tonique, ou de la tonique à la dominante, & *vice verfâ.* Du refte fes règles font entièrement femblables à celles de la fugue. (Voyez *Fugue.*) (*J. J. Rouffeau.*)

CONTRE-HARMONIQUE. *adj.* Nom d'une forte de proportion. (Voyez *Proportion.*)
(*J. J. Rouffeau.*)

CONTRE-PARTIE. *f. f.* Ce terme ne s'emploie en mufique que pour fignifier une des deux parties d'un duo confidérée relativement à l'autre.
(*J. J. Rouffeau.*)

CONTRE-POINT. *f. m.* C'eft à-peu-près la même chofe que compofition; fi ce n'eft que compofition peut fe dire des chants, & d'une feule partie, & que *contre-point* ne fe dit que de l'harmonie, & d'une compofition à deux ou plufieurs parties différentes.

Ce mot de *contre point* vient de ce qu'anciennement les notes ou fignes des fons étoient de fimples points, & qu'en compofant à plufieurs parties, on plaçoit ainfi ces points l'un fur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui

Aujourd'hui le nom de *contre-point* s'applique ſpécialement aux parties ajoutées ſur un ſujet donné, pris ordinairement du plain chant. Le ſujet peut être à la taille ou à quelqu'autre partie ſupérieure, & l'on dit alors que le *contre-point* eſt ſous le ſujet; mais il eſt ordinairement à la baſſe, ce qui met le ſujet ſous le *contre-point*. Quand le *contre-point* eſt ſyllabique, ou note ſur note, on l'appelle *contre-point ſimple ; contre-point figuré*, quand il s'y trouve différentes figures ou valeurs des notes, & qu'on y fait des deſſeins, des fugues, des imitations : on ſent bien que tout cela ne peut ſe faire qu'à l'aide de la meſure, & que ce plain-chant devient alors de véritable muſique. Une compoſition faite & exécutée ainſi ſur le champ & ſans preparation ſur un ſujet donné, s'appelle *chant ſur le livre*, parce qu'alors chacun compoſe impromptu ſa partie ou ſon chant ſur le livre du chœur. (Voyez *Chant ſur le livre.*)

On a long temps diſputé ſi les anciens avoient connu le *contre-point ;* mais par tout ce qui nous reſte de leur muſique & de leurs écrits, principalement par les règles de pratique d'Ariſtoxène, livre troiſième, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

(*J. J. Rouſſeau.*)

CONTRE-POINT *chez les anciens.* (Op. ſur le) Les anciens ont-ils connu ce que nous appellons le *contre-point*, c'eſt-à-dire, l'harmonie ſimultanée? Cette queſtion a été, & eſt encore pour les ſavans le ſujet de bien des recherches & de bien des diſputes, qui ne l'ont pas décidée. Les partiſans de l'affirmative & ceux de la négative ſe ſont traités à bon compte avec toute l'âcreté polémique. Les champions de l'antiquité ſe ſont crus enveloppés dans la querelle, & ſoit qu'ils fuſſent ſavans en muſique, ou ſeulement ſenſibles aux charmes de l'harmonie, ou même qu'ils ne fuſſent ni l'un ni l'autre, ils ont pris le parti de regarder comme ennemis de la ſaine littérature tous ceux qui ne ſouſcrivoient pas à leurs déciſions.

L'éloignement des temps, l'incertitude & l'obſcurité des ſignes qui ſervoient chez les anciens à exprimer les ſons, ne laiſſent guères de place qu'aux conjectures, ou du moins aux préſomptions. Mais s'il eſt difficile de prononcer un jugement définitif, il eſt toujours bon de connoître les diverſes opinions des ſavans ſur cette matière, pour être au moins en état de choiſir entre les probabilités.

Les partiſans les plus diſtingués du *contre-point* des anciens, ſont Gafforio, Zarlino, G. Batt. Doni, Iſaac Voſſius, Zaccharia Tevo, notre abbé Fraguier, & chez les Anglois, M. Stillingfleet, auteur d'un ouvrage intitulé : *Principes & Pouvoir de l'Harmonie.*

Les principaux de ceux qui ſe ſont déclarés contre ſont Glareanus, Salinas, Artuſi, Bontempi, le P. Martini, Kircher, Marpurg, Wallis, Claude Perrault, Burette, les PP. Bougeant & du Cerceau, enfin J. J. Rouſſeau, comme on le voit à la fin de ſon dernier article.

Gafforio, en latin *Franchinus Gaffurius*, le premier auteur dont l'imprimerie ait conſacré un ouvrage ſur la muſique, dans ſon traité intitulé : *Practica muſicœ utriuſque cantûs*, imprimé à Milan, en 1496, ſoutient, d'après l'autorité de Bacchius, que les anciens ont connu l'*harmonie* ſimultanée. Malheureuſement on ne trouve pas dans cet ancien auteur un ſeul mot qui ait trait à cette matière. *L'introduction à l'art de la muſique*, ſeul ouvrage qui nous reſte de Bacchius, ne traite que de la *mélodie*.

Zarlino, dans ſes *Supplimenti muſicali* (Veniſe 1580) regarde comme impoſſible que les anciens aient fait uſage de la lyre à pluſieurs cordes, & de l'orgue hydraulique, ſans en tirer, ne fût-ce que par haſard, quelques conſonnances qui leur aient donné l'idée de l'harmonie. Mais la harpe irlandoiſe, dont les cordes étoient bien plus nombreuſes que celles de la lyre, avoit-elle donné à ceux qui en jouoient la moindre notion du *contre-point ?* Les Bardes avoient-ils imaginé d'en tirer autre choſe qu'une ſimple mélodie ? Cette même raiſon peut s'appliquer à l'orgue hydraulique ou à *l'hydraulicon*, dont, au reſte, nous n'avons pas une idée aſſez exacte pour décider de l'influence qu'il eût pu avoir ſur la découverte de l'harmonie. (Voyez *Orgue.*)

Giov. Bat. Doni, noble Florentin, qui, dans le dernier ſiècle, paſſa une partie de ſa vie à étudier & à défendre l'ancienne muſique, tire ſes principales raiſons en faveur du *contre-point* des anciens, de la différence entre leurs notes vocales & leurs notes inſtrumentales, de l'*hydraulicon*, du nombre des cordes de la lyre, & ſur-tout d'un paſſage de Plutarque qu'il regarde comme déciſif, & qui prouve, ſelon lui, que quoique les plus anciens muſiciens ne ſe ſerviſſent que d'un petit nombre de cordes, elles étoient accordées en *conſonnances*, & diſpoſées avec autant d'art que celles de nos inſtrumens modernes.

Iſaac Voſſius, l'un des auteurs modernes dont le latin eſt le plus pur & le plus claſſique, eſt auſſi l'un de ceux qui ont le plus aveuglément adopté toutes les merveilles attribuées à l'ancienne muſique. Le croyable & l'incroyable ſont également pour lui des articles de foi ; & l'on peut bien penſer qu'il met au rang des péchés mortels le ſimple doute ſi les anciens avoient inventé & pratiqué le *contre-point*. Il dit force injures aux modernes aſſez hardis pour le nier ; mais ils l'employoient, ajoute-t-il, avec trop d'intelligence & de diſcrétion pour outrager la poéſie, en allongeant, accroiſſant, ou répétant à leur fantaiſie les mots & les ſyllabes, ou, ſuivant la plus abſurde de toutes

les méthodes, en chantant en même temps différentes paroles sur différens airs. Au reste, il cite, en faveur de son opinion, les passages connus de Platon, d'Aristote, de Cicéron, de Sénèque, passages dont les partisans de l'opinion contraire ne manquent pas de s'appuyer aussi. (Voyez le fameux Traité de Vossius, *de Poëmatum cantu & viribus Rhythmi*, 1673.)

Le nom de Zaccharia Tevo est peu connu, quoiqu'il ait composé d'excellens ouvrages, où l'on trouve des réflexions profondes sur la musique. Dans son *Musico testore*, publié à Venise en 1706, après avoir cité tous les passages des anciens qui semblent favoriser le parti du *contre-point*, & tous les sentimens des plus illustres modernes sur ces passages, il conclud que d'après la description détaillée des intervalles concordans qui se trouve dans les anciens, il est naturel de supposer que l'usage ne leur en étoit pas inconnu. Mais il est aussi nécessaire de connoître & de fixer les intervalles dans la mélodie que dans l'harmonie, autrement il n'y auroit ni justesse, ni sûreté dans l'intonation: tout ce qui est dit dans les anciens sur les intervalles concordans peut donc s'entendre de l'harmonie entre les notes successives, & non d'une harmonie simultanée telle que la nôtre.

Le savant abbé Fraguier n'a pu penser que l'antiquité si éclairée, si ingénieuse dans la culture des beaux arts, ait pu ignorer l'union des différentes parties dans les concerts de voix & d'instrumens; & il s'est fondé sur un passage de Platon, pour établir, dans un Mémoire présenté à l'Académie des Inscriptions en 1716, que les anciens connoissoient indubitablement le *contre-point*. Ce passage est dans le septième livre des Loix, dans lequel Platon fixe l'âge, où les jeunes gens doivent apprendre la musique, de treize à seize ans, époque où il suppose qu'ils sont en état de chanter à l'unisson de la lyre, & de distinguer la bonne musique de la mauvaise, c'est-à-dire, les airs graves, décens, & capables d'inspirer la vertu, des airs légers, voluptueux & faits pour favoriser le vice. A ces considérations morales, & à d'autres non moins importantes, Platon joint celles ci, tirées des difficultés de l'art. « Quant à la différence & à la variété dans » l'accompagnement de la lyre, dont les cordes » font entendre un air, tandis que la mélodie composée par le poëte en fait entendre un autre (1), » d'où résulte l'assemblage du dense & du rare, » du vif & du lent, de l'aigu & du grave, » aussi bien que de *l'homophone* & de *l'antiphone*, » &c., ce ne sont pas-là des études propres à l'enfance. » C'est en donnant aux mots *homophone* & *antiphone* la signification de *consonnance* & *dissonance* que l'abbé Fraguier détermine en sa faveur l'autorité de Platon; mais d'autres auteurs y donnent un autre sens, comme on le verra dans la suite de cet article.

(1) Les poëtes mettoient alors eux-mêmes leurs vers en musique.

Enfin, M. Stillingfleet, écrivain anglois, distingué par son savoir & par une profonde connoissance de l'antiquité, en commentant un traité de Tartini, intitulé: *Principes & Pouvoir de l'Harmonie*, &c. s'appuye des passages de Sénèque, de Vossius, & principalement de celui de Platon, allegué par l'abbé Fraguier, pour établir, contre l'opinion de Tartini lui-même, que les anciens connoissoient le *contre-point*: il traduit, comme notre académicien, *antiphonos* par *dissonance*, & soutient que c'est son véritable sens.

Passons maintenant aux antagonistes de l'harmonie des anciens. *Glareanus* & *Salinas*, l'un dans son *Dodeca-Chordon*, imprimé en 1547; l'autre dans son *Traité de Musique*, publié en 1577, attribuent si unanimement aux modernes l'invention du *contre-point*, qu'ils se servent l'un & l'autre précisément des mêmes termes pour la refuser aux anciens. Tous deux pensent que les musiciens de l'antiquité, lorsqu'ils s'accompagnoient avec la lyre, jouoient toujours à l'unisson de la voix; & qu'on ne trouve dans aucun des livres qui nous sont restés, aucun passage qui prouve qu'ils aient connu la musique en partis.

Artusi, qui écrivoit à la fin du seizième siècle, & dont les opinions furent très-respectées de ses contemporains, s'explique très clairement sur ce sujet. « Dans les premiers siècles, dit-il, à la naissance de cet art, on ne chantoit pas en parties, le chant en parties étant une invention moderne ». *Ne' primi secoli, nel nascere di questa scienza, non cantavano in consonanza, essendo che il cantare in consonanza, è un moderno ritrovato.* (*Arte del Contrapunto.* Venet. 1598.)

Bontempi, aussi excellent compositeur que théoricien profond, auteur d'une histoire de la musique, peu volumineuse, mais rédigée avec beaucoup de clarté & de méthode, y déclare positivement que, d'après plusieurs axiômes d'Aristoxène, il est évidemment démontré que la musique des anciens n'ayant considéré que les sons contigus & successifs, elle n'a jamais appartenu qu'à une seule voix; & qu'ainsi le *contre-point* n'a jamais été connu des anciens. (*Histor. Musica, di Gio. And. Angelini Bontempi. Perugia* 1695.)

Le P. Martini, ce savant si justement célèbre par ses recherches & ses ouvrages sur la musique des anciens, se range ouvertement parmi ceux qui leur refusent le *contre-point*. Une vie longue & laborieuse consacrée à ce genre d'étude; la communication de tous les dépôts, de toutes les archives d'Italie, où sont amassés les plus précieux restes de l'antiquité; l'immensité des connoissances qu'il avoit acquises & des matériaux qu'il avoit amassés; enfin, la candeur & la pureté naturelle

de son ame; qui le mettent à l'abri de tout soupçon de prévention ou de partialité, donnent le plus grand poids à son témoignage. Il est obligé d'avouer, quoiqu'avec répugnance, que les anciens n'ayant reconnu pour intervalles concordans que l'octave, la quarte & la quinte, avec leurs répliques, ils ne peuvent avoir inventé & pratiqué ce que nous nommons le *contre-point*; sans quoi il faudroit dire que, privé de tierces & de sixtes, il seroit resté chez eux dans un état d'enfance & d'imperfection plus difficile à allier avec la délicatesse de leurs organes qu'une ignorance absolue.

Kircher, dans sa *Musurgie*, convient que si les anciens ont connu quelques consonnances, il y en avoit aussi, telles que les tierces & les sixtes, qui nous paroissent si agréables, qui leur étoient interdites; & que, quant aux dissonances qui produisent de si beaux effets dans la musique moderne, ils n'en avoient pas la moindre idée. Dans les premiers temps de notre *contre-point*, les quartes & les quintes furent aussi seules admises; mais on ne tarda pas à revenir de cette erreur: la saine doctrine des consonnances fut bientôt établie, celle des dissonances la suivit de près. Comment croire que les Grecs, dans le plus beau siècle des arts, en soient restés au premier pas, que des nations moins sensibles ont franchi dans un siècle presque barbare?

Le savant docteur Wallis a grièvement blessé les défenseurs de l'antiquité, par le mépris qu'il a jetté sur la musique ancienne, dans son *Appendix sur les Harmoniques de Ptolomée*, & dans les *Transactions Philosophiques*. Son opinion est d'autant plus redoutable pour ses adversaires qu'ils ne peuvent l'accuser d'ignorance, & qu'ils sont obligés d'avouer que, de tous les modernes, il est peut-être celui qui a le mieux connu la musique ancienne, excepté Meibomius, qui, avec toute sa science dans cette matière, & toute son admiration pour les anciens, n'a pu, non plus que lui, trouver dans leurs traités de musique, rien qui prouve qu'ils connoissoient le *contre-point*. *Ea verò*, dit le docteur Wallis, *quæ in hodiernâ musicâ conspicitur, partium, ut loquuntur, seu vocum, duarum, trium, quatuor, pluriumve inter se consensio, (concinentibus inter se, qui simul audiuntur, sonis) veteribus erat, quantùm ego video, ignota.* (Append. ad Ptolem. Harm. 1699.)

M. Marpurg, de Berlin, auteur d'un excellent traité de la Fugue, & d'une histoire de la Musique ancienne & moderne, en allemand, imprimée en 1759, considère dans ce dernier ouvrage la question sous tous ses aspects, avec toute l'attention & la sagacité d'un musicien en qui le savoir égale l'expérience. Il ne prend point un parti décisif; mais il penche plutôt pour accorder une sorte de *contre-point* aux anciens, que pour les en priver absolument. Il dit que la nature & l'art ne marchant jamais vers la perfection que par degrés insensibles, la musique ne fut sans doute d'abord qu'à une seule partie, qu'ensuite on put en admettre deux, puis davantage; & que dans cette harmonie naissante on dut ignorer long-temps les dissonances; qu'on se borna même aux simples consonnances des quartes, quintes & octaves, dans toute l'antiquité, & depuis la renaissance de l'art, jusqu'au temps de Guy d'Arezzo. C'est plutôt refuser qu'accorder l'harmonie aux anciens; car il est démontré qu'avec ces seules consonnances on ne peut faire une harmonie supportable.

Claude Perrault, l'architecte, fit imprimer, en 1680, une *dissertation sur la musique des anciens*, où, après avoir examiné savamment tous les passages qui semblent à quelques personnes favoriser l'opinion du *contre-point* chez les anciens, il se décide, par un enchaînement de faits & de raisonnemens très-bien liés, pour l'opinion contraire. Il avoit déjà publié librement, en 1673, son sentiment sur cette matière, dans une note de son excellente traduction de Vitruve, où il déclare qu'il n'y a rien dans Aristoxène, ni dans aucun autre auteur Grec, qui prouve que les anciens aient eu la moindre idée de l'usage des consonnances dans la musique à plusieurs parties.

On trouve dans le quatrième volume des Mémoires de l'Académie des Inscriptions, 1723, une dissertation de M. Burette sur la symphonie des anciens, dans laquelle il leur refuse toute harmonie, excepté celle des tierces. Plusieurs années après, les deux jésuites Bougeant & du Cerceau l'attaquèrent, non pour avoir été trop rigoureux envers les anciens, mais pour leur avoir trop accordé. Il avoit soutenu que les Grecs, dans leurs chœurs & dans leurs concerts, chantoient & jouoient seulement ou à l'unisson, qu'ils appelloient *homophonie*, ou à l'octave, qu'ils nommoient *antiphonie*, conformément à ce mot des problêmes d'Aristote: *l'antiphonie est la consonnance des octaves* (1). Jusques là les deux Révérends Pères sont de son avis; mais quand il ajoute qu'on peut conjecturer qu'ils chantoient & jouoient aussi par tierces, alors ils commencent leurs attaques; ils n'ont pas de peine à prouver que si dans l'harmonie moderne, la succession alternative des tierces majeures & mineures est d'un effet agréable, il n'y auroit rien de plus insupportable à l'oreille qu'une suite non interrompue de tierces, soit majeures, soit mineures. M. Burette soutint son dire; mais on voit, dans la suite de cette dispute, qu'il combattoit moins par conviction que pour ne pas se rétracter de ce qu'il avoit une fois avancé. Il ne se borne pas, dans ce mémoire, à nier que les anciens aient connu l'harmonie proprement dite,

---

(1) Το μεν ἀντιφωνον συμφωνον εστι διαπασων. *Prob.* 39, *sect.* 19.

il refuse à leur musique bien d'autres perfections; mais les Grecs ont trouvé contre lui des défenseurs. Voyez l'article *Grecs* (*Musique des anciens.*)

Si l'on joint à toutes les autorités précédentes celle de J. J. Rousseau, qui non-seulement dans cet article *contre-point*, mais dans l'article *harmonie*, & dans plusieurs autres, s'est déclaré pour le même sentiment, on sera bien tenté de regarder la question comme décidée. Mais écoutons M. Burney, qui, après avoir rapporté diverses opinions sur cette matiere, est certainement en droit de donner la sienne.

Il ne croit pas que les anciens aient jamais fait usage de l'harmonie simultanée, & sa première raison est que, sans tierces & sans sixtes, elle eût été fort insipide; & qu'avec ces deux accords, la combinaison de plusieurs sons & de plusieurs chants, à différens intervalles, & avec des rhythmes différens, eût occasionné une confusion que le respect porté par les Grecs à leur langue & à leur poésie, ne leur eût pas permis de souffrir. « On a, dit-il, souvent soutenu, & avec quelque apparence de raison, que l'igorance & le savoir, le bon goût & la barbarie, ne pouvoient être unis chez le même peuple à un tel point que, tandis que ce peuple auroit porté au dernier degré de perfection la poésie, la sculpture & l'architecture, il pût se plaire à une musique rude, sauvage, & même commune. — Mais il n'est pas vrai que la musique ait toujours vécu en paix avec les autres arts, dans les pays où ils ont été cultivés avec le plus de succès. En Italie, la peinture, la poésie, la sculpture, au seizième siècle, surpassoient de bien loin la musique; & en France, quoique les compositions de Lulli, sous le règne de Louis XIV, aient été au moins aussi vantées par les François que celles des plus grands musiciens de la Grèce le furent par ceux qui les avoient entendues, ou qui en avoient ouï parler; cependant les François eux-mêmes sentent aujourd'hui, comme l'ont toujours pensé toutes les autres nations de l'Europe, que ces compositions étoient non-seulement inférieures à ce qu'ils produisoient dans les autres arts à la même époque, mais qu'elles sont même tout-à-fait détestables.

» Je sais bien que plusieurs passages dans les anciens auteurs, ont été cités comme favorables au parti du *contre-point*; mais que ne doivent pas y trouver ceux qui sont déterminés à y voir tout ce qu'ils cherchent? Il ne m'en paroît pas moins que le *contre-point* est une invention moderne, comme la poudre à canon, l'imprimerie, l'usage de la boussole & la découverte de la circulation du sang. A toutes les preuves qu'on en a données, ajoutons une observation qui paroît décisive, & qui n'a encore été, à ma connoissance, alléguée par aucun auteur.

» On convient généralement que les modes ecclésiatiques, & le plain-chant de l'église Romaine, sont des restes de l'ancienne musique grecque. Or, comme ils ont toujours été écrits, dans les plus anciens missels, sans parties, & qu'ils étoient toujours chantés à l'unisson & à l'octave, c'est parmi tant d'autres preuves, une forte présomption contre ceux qui pensent que les anciens ont connu le *contre-point*; sur-tout cette espèce de mélodie étant si lente & si simple qu'elle est plus susceptible, & même qu'elle a plus besoin que toute autre, des ornemens de l'harmonie simultanée. Il paroît donc démontré qu'une harmonie telle que la nôtre n'a jamais été pratiquée par les anciens, &c. »

Cette preuve n'est peut être pas aussi forte qu'elle le paroît à M. Burney, mais sa conclusion est positive; ce qui ne l'est pas moins, ce sont les raisons éloquentes & ingénieuses que D. Eximeno allègue en faveur du *contre-point* des anciens Grecs, dans son traité *dell' origine e delle regole della Musica*. C'est un plaidoyer en forme. Ceux de nos lecteurs qui n'aiment à se décider qu'en connoissance de cause nous sauront gré de leur faire connoître ces raisons; & comme dans une matière aussi conjecturale, il nous paroît difficile d'y en opposer de meilleures, nous terminerons par-là cet article.

« Examinons sur quel fondement on attribue aux Grecs cet ennuyeux chant à l'unisson, entièrement dépourvu d'harmonie simultanée. Si vous dites à un homme ignorant en musique, mais bien organisé, d'entonner un intervalle de tierce ou de quinte, il ne saura comment s'y prendre; mais qu'il se mette à chanter avec un autre, la mélodie qu'il accompagne tirera de lui, comme par force, des tierces & des quintes. Pourquoi donc refuser aux Grecs ce même instinct? Un chœur de trente ou quarante voix, accompagné d'instrumens, le tout composé de parties basses & de parties aigues qui exécutent à l'unisson la même mélodie, seroit pour nos oreilles un fracas insupportable; & comment peut-on prétendre qu'une pareille musique flattât les oreilles des Grecs, bien plus délicates que les nôtres?

» On dit, premièrement, que les Grecs ne connurent d'autres consonnances que l'octave, la quinte & la quarte. Chez eux la tierce & la sixte étoient dissonantes; & sans les tierces & les sixtes, quel *contre-point* pouvoient-ils composer? C'est une supposition très-fausse, ou plutôt une équivoque qui vient de ce qu'on a donné aux mêmes paroles des significations différentes. Les Grecs divisoient les sons ou intervalles en sons agréables (*concinni*) & en sons désagréables (*inconcinni*). *Eos autem* (*sonos*) *qui sunt auribus tantùm non ingrati, concinnos vocant.* Emman. Bryen. harmonic. liv. I. sect. 4. Voilà notre division d'intervalles consonnans & dissonans; & si l'opinion commune, qui suppose que les Grecs ne reconnoissoient pour consonnances que l'octave, la quinte & la quarte étoit vraie, ces intervalles seuls auroient été chez eux des intervalles agréables (*concinni*), ce qui est très-faux.

» Il est vrai qu'Euclide & Aristoxène divisent les intervalles en *consonnans* & *dissonans*, & qu'ils appellent *consonnans* l'octave, la quinte & la quarte seulement; tout autre intervalle, disent-ils, est *dissonant*. Mais il faut considérer si les Grecs entendoient par le mot *dissonant* la même chose que nous entendons par le mot *dissonance*. S'ils entendoient la même chose, comme l'opinion commune le suppose, des sons *dissonans* (*dissoni*) & des sons *désagréables* (*inconcinni*), auroient été chez eux des termes synonimes, & ils ne l'étoient certainement pas. *Qui sunt dissoni non sunt omnes & inconcinni*. Brien. ibid. Il y avoit donc des intervalles *dissonans* qui n'étoient pas *désagréables* : ou, pour parler notre langage, quelques intervalles *dissonans* étoient des consonnances. En voici la raison :

» Nous appellons l'octave & la quinte *consonnances parfaites*, parce que leurs sons s'unissent avec une telle convenance que l'oreille n'y trouve pas cette diversité, ou pour parler ainsi, cette discordance de sensations agréables qu'elle trouve dans les sons de la tierce & de la sixte : & parce qu'en finissant le chant, les voix doivent se réunir comme dans un seul point, nous disons que, pour terminer un morceau de musique, l'accord le plus convenable est l'unisson, après l'unisson l'octave, & ensuite la quinte. En effet, lorsque deux voix finissent à la tierce l'une de l'autre, l'oreille n'y sent pas ce parfait accord, qui est le propre d'un point final : elle voudroit, pour ainsi dire, que les voix continuassent de chanter jusqu'à ce qu'elles se réunissent sur des sons plus analogues & parfaitement semblables. Or, c'est sur cette ressemblance ou convenance qu'est fondée la signification du mot *consonnant*, tel que l'employoient les anciens. *Sonos, qui similitudinis aliquid participant, vocant consonos ; qui verò identitatis aliquid, unisonos*. Brien. ibid. Ensorte que nos *consonnances parfaites* furent appellées par les anciens, des sons *consonnans*. Tous les autres intervalles, ils les nommoient *dissonans*, ce qui vouloit dire seulement *dissemblables* (*dissimiles*); pour distinguer parmi ceux-ci ceux qui flattoient l'oreille & ceux qui lui déplaisoient, il y avoit une autre division de sons agréables (*concinni*), & désagréables (*inconcinni*); & dans les sons *agréables* ils comprenoient nos *consonnances imparfaites*, & peut-être même les dissonances les plus régulières.

» Il vrai que dans les témoignages des anciens on ne peut fixer bien clairement la signification des mots, sur-tout en fait de musique, sur laquelle il est difficile de rien comprendre sans exemples, & c'est ce qui nous manque entièrement. Mais on ne devroit pas pour cela refuser aux Grecs l'usage de l'harmonie simultanée, puisque la nature parle en leur faveur, & qu'elle est secondée par les nombreux témoignages des anciens ; témoignages qui, dans leur obscurité même, désignent assez clairement l'accord simultané de différentes voix. On cite des passages de Ciceron, de Sénèque, de Quintilien, mais qui paroissent moins décisifs que celui-ci de Platon *Cùm alios fides modulos reddant, alios poëta, cantus ipsius auctor ; ut spissitudinem prætereà raritati, velocitatem tarditati, acumen gravitati, & omnino consonum simul & dissonum præstet, rhithmorumque universa varietas lyræ vocibus accomodetur*. Plat. de Legib. lib. 7 (1). (Voyez *Mémoire de Trévoux* 1725.)

» Comment peut-on répondre à de pareils témoignages par des argumens négatifs ? Si les Grecs, dit-on, avoient connu l'invention du *contre-point*, ils en auroient sans doute parlé avec emphase, comme ils parlent de leurs autres inventions. Mais pour que les Grecs parlassent distinctement du *contre-point*, & en vantassent la découverte, il eût fallu qu'ils eussent connu la musique sans *contre-point*. Nous célébrons cette invention, parce qu'il nous est resté des papiers de musique des siècles barbares, dans lesquels on chantoit presque toujours à l'unisson. Mais si les Grecs chantèrent toujours avec une harmonie simultanée, ils ne pouvoient regarder celle-ci comme une invention ajoutée à la musique. Parler de musique & parler du *contre-point* étoit pour eux la même chose ; & l'emphase avec laquelle ils parlent de la musique est l'emphase avec laquelle ils parlent du *contre-point*.

» Au moins, repliquera-t-on, l'on devoit retrouver dans leurs écrits quelques règles pour faire s'accorder les voix, préparer & résoudre les dissonances, & cent autres choses, sans la connoissance desquelles on ne peut faire usage du *contre-point*. Si cet argument étoit valable, on pourroit également dire que les Grecs chantoient sans faire de cadences, ni de sauts de tierce, de quarte, de quinte, &c.; parce qu'on ne trouve dans leurs écrits aucun vestige de ces propriétés de la bonne modulation, ni d'aucune autre de cette espèce. Cet argument prouve seulement que les Grecs n'écrivirent point, ou écrivirent fort peu, sur la pratique de la musique. Leurs traités de musique étoient presque tous spéculatifs. Quelque interprétation que l'on donne au passage de Platon cité ci-dessus, il nous donne clairement à entendre que les Grecs avoient étudié la manière d'accorder les voix avec les instrumens, & d'entremêler les sons aigus avec les graves, les sons lents avec les sons rapides, les consonnans avec les dissonans ; mais comme ces objets ne peuvent être réduits à des principes spéculatifs, & beaucoup moins encore à des proportions numériques, & qu'elles n'ont

---

(1) C'est le même passage sur lesquel nous avons vu plus haut que s'appuyoit l'abbé Fraguier. On voit que le traducteur latin rend comme lui ὁμόφωνος & ἀντίφωνος par *consonum* & *dissonum*.

d'autres règles que le génie & le goût ; les philosophes n'en parlent point. Leurs traités de musique sont comme plusieurs de nos traités modernes, qui, se bornant à la partie spéculative & théorique de l'art, ou plutôt de la science musicale, n'enseignent rien pour la pratique.

» Dailleurs, les musiciens Grecs n'avoient pas le même besoin que nous de réduire la pratique en petites règles, tant parce que leur caractère, leur éducation & leur langue leur donnoient pour la musique les dispositions les plus avantageuses, que parce que leur délicatesse étant extrême, je crois qu'ils ne firent pas usage de plusieurs passages de notre *contre-point*. Les dissonances, par exemple, étant un embellissement ajouté par l'art à la nature, une dissonance sera plus ou moins supportable, selon que l'oreille qui l'entend sera plus ou moins dure. Aussi ne me semble-t-il pas vraisemblable que les Grecs aient employé nos intervalles superflus & diminués, ni plusieurs résolutions irrégulières qui sont très-fréquentes dans notre musique. Or, pour faire usage des dissonances régulières, telles que la quarte, la neuvième, la sixte & la septième, il leur suffisoit d'avoir la règle-pratique de les résoudre en descendant d'un degré, sans avoir besoin de consulter les spéculations des philosophes, de même qu'ils faisoient sans ces spéculations les cadences, les sauts de quarte, de sixte, &c. les mutations de mode, & toutes les autres propriétés essentielles au chant. »

» Mais je crois (& peut-être ne me trompé-je pas) que les ennemis du *contre-point* grec veulent parler d'un genre de *contre-point* le plus vanté parmi nous, & certainement inconnu aux Grecs; je veux dire ce *contre-point* dans lequel les voix étant partagées en plusieurs chœurs, chaque chœur, & même chaque voix fait une modulation différente; d'où naît un contraste continuel de notes de diverses valeurs, de consonnances & de dissonances, de mélodies diverses & contraires. Ce genre de musique, par lequel nos grands maîtres affectent de se faire connoître, est une sorte d'*imbroglio* rempli d'art, mais sans goût & sans expression. Le sentiment que pourroit faire naître une de ces voix est contredit ou détruit, comme l'a sagement remarqué le célèbre Tartini, par le bruit & par les modulations contraires des autres voix. En un mot, ce genre de *contre-point* est un reste du goût gothique, qui recherchoit en tout le difficile, le merveilleux, & la surprise des sens extérieurs, sans s'occuper jamais des vives & profondes émotions de la nature. Si nos adversaires veulent parler de ce *contre-point*, nous leur accordons volontiers que les Grecs ne l'ont pas connu; & s'ils l'avoient connu, nous ajouterons qu'ils l'auroient blâmé. Les Grecs étoient trop amans de la nature, pour faire un pareil abus de l'harmonie. Notre musique théâtrale, dégagée des abus qui la déparent, peut seule donner une idée de leur *contre-point*. Les instrumens y servent à l'expression de la partie principale, qui n'est souvent accompagnée que par le *contre point* naturel de tierce & d'octave. On y fait un usage modéré des dissonances & des diverses modulations des parties, & seulement autant qu'il en faut pour donner plus de force à l'expression ou au motif de la partie chantante. On use de la même modération dans les duos, trios, quatuors & autres morceaux à plusieurs voix. Ces voix sont tempérées les unes par les autres, & du tout ensemble il résulte une seule & très-simple expression, que l'harmonie rend encore plus vive.

» Quelques savans ont prétendu que les Grecs, au moyen du seul *contre-point* d'octave, quarte & quinte, avoient une plus grande variété de modulations que nous, mais qu'ils ne connoissoient pas le *contre-point* de tierce & de sixte. Ils fondent principalement leur opinion sur les proportions numériques des tétracordes grecs, & ils concluent de ces proportions que les tierces & les sixtes étoient discordantes, & que par conséquent les Grecs ne pouvoient s'en servir ni comme consonnances, ni pour sauver les autres dissonances. Enfin, disent-ils, notre *contre-point* est fondé sur le *tempéramment* des intervalles, par lequel les modernes ont rendu insensible la discordance des tierces & des sixtes, & ce *tempéramment* ayant été inconnu aux Grecs, ils n'ont pu former d'accord que par octave, quarte & quinte, qui sont des intervalles immuables.

» Le P. Martini est de cet avis, (1) & c'est avec le secours de ce chétif *contre-point* qu'il prétend expliquer tous les passages des anciens favorables au *contre-point* des Grecs; mais il ne les explique pas tous avec un bonheur égal. Entr'autres, il en cite un de Longin, qui dit dans son *Traité du Sublime* (2), que le son *principal* (*princeps*) que nous pourrions nommer *fondamental*, reçoit des *paraphônes* une expression plus douce; & pour expliquer ce que c'est que ces sons *paraphônes*, il rapporte un autre passage de *Gaudentius*, qui divise les sons en *unissons, consonnans* & *paraphônes*. Par des sons paraphônes, dit le P. Martini, on doit entendre la quarte & la quinte seulement. Mais dans divers passages de sa Dissertation, il cite des témoignages des anciens, dont il conclut que par sons *consonnans* ils entendoient l'octave, la quarte & la quinte. S'ils l'entendoient effectivement ainsi, le troisième membre de la division de *Gaudentius* est superflu, puisque les sons qu'il y comprend sont aussi contenus dans le second (3). Le témoi-

(1) *Stor. della musica*, Tom. I, Dis. 2.

(2) Chap. XXIV.

(3) Il est à propos de citer ici le passage de Gaudentius, dont le P. Martini & D. Eximeno paroissent avoir également abusé.

Homophonoi, unissons, ne diffèrent ni au grave, ni à

gnage de Longin est si décisif en faveur de l'harmonie simultanée des anciens, qu'il est impossible d'en tirer une autre conséquence, à moins de s'égarer, comme le P. Martini, dans les discours des philosophes sur les proportions numériques des intervalles.

» Il est certain, me dira-t-on, que nos tierces sont différentes des tierces des Grecs, puisque les nôtres ont été réduites à la mesure qu'elles ont actuellement, par le tempérament des intervalles, inconnu aux Grecs, & que *Bartolomeo Ramos*, espagnol & célèbre professeur de musique dans les universités de Salamanque & de Bologne, a proposé le premier. Cette réponse est fondée sur un cercle vicieux, commun dans tous les arts. Quand on est parvenu à connoître ce que la nature nous inspire, on veut que ce soit le produit de nos réflexions. Les mathématiques sont remplies de cette vanité : elles nous donnent à entendre que l'on a trouvé par le calcul la manière d'élever un fardeau, ou de construire une machine ; mais il n'en est pas ainsi. C'est la nature qui nous a enseigné ces choses, & ensuite les mathématiques, pour les rendre plus faciles, les ont réduites aux loix du calcul. Il faut placer dans cette classe le tempérament des intervalles harmoniques. La nature a toujours inspiré aux hommes les mêmes élémens de la musique ; & les philosophes ont ensuite cherché la mesure de ces élémens, qu'ils n'ont pu trouver, & qu'ils ne trouveront peut-être jamais avec la précision qu'ils desirent.

Les tierces & les sixtes de la musique grecque étoient donc les mêmes que les nôtres : & la diversité des tétracordes vint de la difficulté de mesurer les intervalles. Nous en avons un exemple très-clair dans notre tempérament même. On n'y pensa pas avant le 16ᵉ siècle, & long-temps auparavant on employoit les tierces & les sixtes propres au *contre-point*. Depuis *Bartolomeo Ramos* on a fait divers systêmes de tempérament, mais tous également inutiles, puisqu'aucun ne sert & ne peut servir à accorder parfaitement les instrumens. Ils s'accordent, après tout, comme se forment les paroles, c'est à dire, par instinct, ou en se réglant sur les sensations presqu'innées que la nature a placées dans l'homme comme des élémens de la musique.

» Dans le siècle dernier, d'après la supposition que les intervalles harmoniques dépendoient des proportions, on construisit quelques clavecins à trois rangs de touches, pour former les tons majeurs & les tons mineurs. L'expérience démontra que les sons trouvés par le calcul étoient de vraies discordances ; mais nous, superstitieusement attachés à nos inutiles raisonnemens, nous nous servons d'un langage tout-à-fait contradictoire. Nous appellons justes & parfaites les tierces & les quintes, que l'expérience nous enseigne être inutiles pour chanter & pour jouer des instrumens, & nous apellons altérées, & même discordantes, les tierces & les quintes dont la nature nous force de faire usage. Notre extravagance va jusqu'à avancer comme une proposition fondamentale en musique ce paradoxe : *Une voix juste ne chante pas toujours juste.* (Bethisi, Théor. & Prat. de la Musique, part. 2, chap. 4, art. 2, prop. 6.) Concluons donc que les tierces & les sixtes ont toujours été les mêmes dans la pratique, quoique les philosophes leur aient attribué des mesures diverses : de même que les distances des planettes ont toujours été les mêmes, quoique les astronomes les aient supposées tantôt d'une mesure & tantôt d'une autre. On ne peut donc rien inférer de la mesure des tétracordes anciens contre la pratique du *contre-point* des Grecs.

» Mais ce qui prouve le mieux l'insuffisance de ce principe pour refuser aux Grecs toute l'étendue de notre *contre-point*, c'est que, quand même les Grecs auroient entièrement ignoré le *contre-point*, il leur eût fallu même pour chanter employer notre *tempérament*. Supposons qu'ils modulassent sur le tétracorde de Dydime, qui, selon le père Martini, étoit le plus parfait ; si, en commençant par la corde *ut*, ils faisoient la modulation *ut*, *fa*, *re*, *sol*, *ut*, entonnant juste, selon les proportions de Dydime, tous les intervalles qui la composent, le second *ut* discorderoit avec le premier de plus d'un *comma* ; & ainsi généralement dans toute autre modulation, en formant les intervalles justes, ils ne pouvoient jamais retourner à la même corde. Il faut donc dire ou que les Grecs employèrent dans la pratique des intervalles que nous appellons *tempérés*, ou que leurs chants ne finissoient jamais sur la corde par laquelle ils commençoient ; & puisque cette dernière supposition seroit absurde (1), nous devons conclure que les Grecs, dans la pratique, tempéroient comme nous les intervalles,

---

l'aigu, mais ne sont que des dupliques du même son.

Symphonoi, consonnans, sont des sons qui, lorsqu'ils sont produits en même temps par la lyre ou par la flûte, se mêlent & s'unissent si bien ensemble que le son le plus bas ne se distingue point du plus haut.

Diaphonoi, dissonans, sont ceux qui, frappés ensemble, ne s'unissent jamais.

Paraphonoi, paraphônes, ne sont ni consonans, ni dissonans, mais entre l'un & l'autre. Cependant lorsqu'on les entend ensemble, ils paroissent consonnans.

Rien dans notre musique ne peut nous donner l'idée de ces sons mixtes; mais comme ils paroissoient consonnans à l'oreille, il semble que dans le passage de Longin, *paraphônes* est mis pour consonnances en général, & non, comme le veut le P. Martini, pour la quarte & la quinte seulement.

(1) Ici D. Eximeno parle un peu trop en musicien moderne : car les morceaux de musique ancienne ne finissoient pas toujours sur la même note par laquelle ils commençoient.

faisant une quinte tantôt plus forte, tantôt plus foible, comme on reconnoît que cela est nécessaire pour notre *contre-point*.

» La nécessité de ce *tempérament* ne fut peut-être pas remarquée par les Grecs, parce que ceux de leurs auteurs qui écrivirent sur la musique étoient plus spéculatifs que praticiens. Elle n'a été remarquée parmi nous que depuis que des hommes, aussi exercés dans la pratique que dans la théorie, ont pu saisir la différence qui existe entre les intervalles théoriques & les intervalles pratiques; & cette différence, établie entre les uns & les autres, n'est pas, comme on le croit, une découverte de notre génie, mais un instinct du génie musical, commun à tous les siécles & à toutes les nations du monde. » (*M. Ginguené.*)

CONTRE-POINT *chez les modernes.* (Histore du) Presque tous les auteurs qui ont écrit sur le *contre-point* prétendent qu'il fut inventé vers l'an 1022, par Guy ou *Guido*, moine d'Arezzo en Toscane. Mais un art aussi difficile, qui n'a pu naître, pour ainsi dire, que par degrés, & parvenir à la perfection que par les efforts successifs des hommes de génie, dans l'espace de plusieurs siècles, doit avoir été bien foible dans son enfance, & ses premières tentatives ont été nécessairement circonscrites & grossières.

Celui des ouvrages de Guy d'Arezzo qu'on cite le plus souvent, & où l'on suppose que sont consignées toutes les inventions qu'on attribue à ce moine; c'est son *Micrologus*; l'un des plus curieux chapitres de ce traité est intitulé: *de Diaphonia & organi Jure.* On y voit l'état où étoit la musique au temps où il fut écrit, & quelques exemples des premiers & informes essais d'harmonie.

Par *diaphonie*, *Guido* entend seulement le discant, qu'on appelloit alors *Organum.* (Voyez *Discant*, *Organiser.*) Il consistoit à chanter une partie sous le plain-chant. Quelques-uns n'y employoient que les quartes; mais il étoit permis de doubler ou le plain-chant, ou l'*organum* par octaves. Cette espèce de discant déplaît à *Guido*, qui la rejette comme trop dure; il y en substitue une autre plus douce, sans dire clairement qu'elle soit de son invention. Elle consiste à admettre, outre la quarte & l'octave, les tierces majeure & mineure, en rejettant le demi-ton & la quinte. La partie inférieure peut chanter avec la supérieure à chacun de ces quatre intervalles, selon certaines règles qu'il donne, mais dans un langage presque inintelligible.

Il y joint des exemples fort confus, & peut-être copiés incorrectement, mais qu'on peut cependant considérer comme de curieux échantillons de ce qui passoit, même dans son esprit, pour la meilleure harmonie de son temps. Il faut avouer qu'on n'en voit pas trop la supériorité sur celle qu'il rejettoit comme trop rude. Tous les passages qu'il cite sont dans un misérable faux-bourdon, où l'on voit toujours, à quelques exemples près, la quarte préférée à toutes les consonnances: *principatum obtinet.*

Ce chapitre sur la *diaphonie*, & les traits de discant qui y sont cités, suffisent pour prouver que c'est sans aucun fondement qu'on a si souvent attribué à *Guido* l'invention du *contre-point*, ou de la musique en partie. On ignore si depuis la composition de ce traité, il ne fit pas quelques progrès; mais il faut qu'il ait avancé à grands pas, si de ces foibles & grossiers essais il parvint à une harmonie pure, & s'il produisit en effet quelque chose que l'oreille pût supporter aujourd'hui.

On verra à l'article *France*, que plus d'un siècle avant *Guido*, deux autres moines, Hubald & Eudes ou Odo, avoient fait des essais de *contre-point* semblables à ceux qu'on trouve dans le *micrologus.* Comment plus de cent ans s'écoulèrent-ils entre ces moines françois & celui d'Italie, sans que l'art eût fait aucuns progrès? C'est qu'avant l'invention de l'imprimerie, les savans étoient épars dans l'Europe, & ne pouvoient se communiquer leurs lumières. Ce qu'un homme de génie avoit inventé, il falloit qu'un autre homme de génie l'inventât encore. Il falloit un siècle pour qu'une découverte pût se répandre alors, comme elle se repand maintenant en peu de jours. Aussi l'harmonie resta-t-elle, long-temps après *Guido*, au même point où il l'avoit laissée.

Les noms de *diaphonia*, *d'organum*, de *discantus*; ceux de *triplum*, *quadruplum*, *motetus*, *medius*, *diatessaronare*, &c. furent successivement donnés à cette harmonie grossière, avant celui de *contre-point*, *contrapunctum.* Ce nom vint, sans doute, comme le dit Rousseau, de ce que les signes des sons, posés sur les lignes, étoient d'abord de simples points, & qu'en composant à plusieurs parties, on plaçoit ces points l'un sur l'autre, ou, comme on le dit encore en Italie, l'un contre l'autre, *ut* contre *mi*, *re* contre *fa*, &c.

Il est assez difficile de découvrir dans quel temps on commença d'employer le mot *contrapunctum.* On le trouve dans un traité manuscrit de *Prosdoscimus de Beldemandis*, qui est à la bibliothèque du Vatican, & composé en 1412. On le trouve aussi dans un autre manuscrit de la même bibliothèque, beaucoup plus ancien, puisqu'il est attribué à Jean de Muris, lequel florissoit en 1330.

C'est à peu près dans ce temps, c'est dans le quatorzième siècle, que les loix du *contre-point* commencèrent à être fixées, & que les tierces & les sixtes furent employées dans une suite régulière d'accords, préférablement aux autres consonnances. Cette harmonie simultanée, plus agréable & plus douce que celle qu'on avoit employée jusqu'alors, eut peine à s'introduire dans la musique sacrée. On

On la cenſura comme une innovation dangereuſe ; & tandis que l'art nouveau du *contre-point* étendoit ſes limites, & formoit ſon code par de nouvelles combinaiſons de ſons ; il ſcandaliſoit la piété & la ſimplicité des partiſans de l'ancien uſage.

On ſe plaignit au pape Jean XXII, que par cet abus du diſcant les principes de l'antiphonaire & du graduel étoient tombés dans un tel mépris, que les chanteurs ne pouvoient plus reconnoître ſur quels fondemens leurs mélodies étoient établies, & qu'enfin l'ignorance où ils étoient des tons & des modes de l'égliſe étoit parvenue à un ſi grand excès, qu'ils négligeoient toute diſtinction, & qu'ils excédoient les bornes qui avoient été preſcrites à chacun de ces tons & de ces modes.

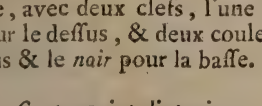
Ce pape, de l'avis du conclave, lança une bulle à Avignon, pour ſupprimer toutes ces licences, & prononça des peines très-ſévères contre les contraventeurs. Cette arme des bulles papales étoit alors très-redoutable ; & la voilà lancée contre des accords de ſixte & de tierce. Il étoit réſervé à l'un des ſucceſſeurs de Jean XXII de foudroyer, quelques ſiècles après, avec les mêmes armes, ceux qui oſeroient attaquer les graves poëſies de l'Arioſte (1).

Mais pendant que l'égliſe refuſoit d'admettre les progrès qu'avoit faits l'harmonie, la muſique profane ne négligeoit pas de s'en enrichir. Elle avoit commencé d'être cultivée en Italie dès le ſiècle précédent, comme on le voit par les ouvrages de *Marchetto* de Padoue, conſervés en manuſcrit dans la bibliothèque du Vatican, & dédiés à Charles, roi de Sicile, en 1283. Ce ſont les écrits les plus anciens peut-être où il ſoit queſtion de *dièzes*, de *contre-point chromatique*, & de *diſſonances*.

Dans cet auteur on trouve pluſieurs tentatives ou nouvelles combinaiſons harmoniques, dont quelques-unes ont été adoptées depuis, & quelques autres rejettées.

En voici des exemples notés à la moderne. Dans les ouvrages de *Marchetto* ils ſont écrits ſur une ſeule portée de quatre, cinq, ſix lignes, ou même davantage, ſelon que la diſtance des intervalles l'exige, avec deux clefs, l'une pour la baſſe & l'autre pour le deſſus, & deux couleurs ; le *rouge* pour le deſſus & le *noir* pour la baſſe.

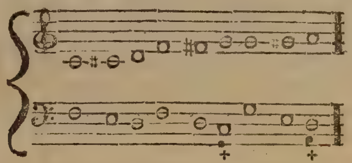
Contre-point diatonique.



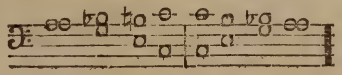
Ce *contre-point* eſt bien loin d'être élégant, mais il ne contient rien que de conforme aux règles modernes.

(1) Léon X. Nous ne donnons pas pour un fait certain cette excommunication des cenſeurs du *Roland Furieux*, quoi qu'elle ſoit atteſtée par pluſieurs auteurs.

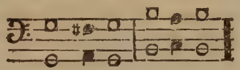
Les exemples ſuivans offrent non-ſeulement le plus ancien emploi que l'on ait encore pu trouver du dièze accidentel, mais peut-être auſſi les plus anciens eſſais de ce que nous appellons *chromatique.*



La modulation de *re* avec tierce majeure, à *ut* ; & celle de *mi* avec la même tierce, à *re*, ne s'employent plus aujourd'hui, quoi qu'elles ſoient aſſez communes dans les compoſitions du ſeizième & du dix-ſeptième ſiècles : mais à cette irrégularité près, ſi le mérite d'une invention eſt dans l'uſage dont elle devient par la ſuite, *Marchetto* mérite les remercîmens de bien des compoſiteurs pour ce paſſage, ainſi que pour les exemples ſuivans de modulation chromatique, aſcendante & deſcendante.

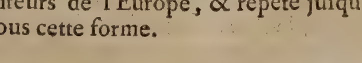


Il reconnoît la ſixte majeure montant à l'octave pour une conſonnance imparfaite ;



mais en deſcendant, il l'appelle diſſonante, *diſcordem*, & il la réſout un demi-ton plus bas avec la quinte pour baſſe.

Ce paſſage, avec un léger changement dans l'accompagnement, a été depuis adopté par tous les compoſiteurs de l'Europe, & répété juſqu'à la ſatiété, ſous cette forme.



Marchetto eſt le premier qui ait parlé des diſſonances & de leur réſolution. Il établit pour règle que deux ſeptièmes, ou deux quartes, employées comme diſſonantes, ne peuvent ſuccéder l'une à l'autre ; & qu'après une diſſonance, la partie qui a offenſé l'oreille, doit expier ſa faute en devenant une conſonnance, tandis que l'autre ſe tient à ſa place, &c.

En regardant ces essais du point de perfection où l'art est parvenu, ils peuvent nous paroître informes & méprisables, mais si l'on songe qu'ils étoient faits il y a plus de cinq cents ans, on les regardera comme les témoignages précieux des premiers efforts du génie, dans un temps où il n'avoit encore pour guide que l'instinct & le tâtonnement de l'oreille; où il falloit qu'il créât à chaque pas, & où la moindre de ses inventions étoit sans doute plus étonnante & plus méritoire que tous les grands effets qu'on peut produire aujourd'hui par de simples réminiscences.

N'est-il pas intéressant, par exemple, de voir Jean de Muris, qui florissoit dans le quatorzième siècle, établir dans son *Traité du Contre-point* (1) des règles dont la plus grande partie est encore en vigueur aujourd'hui ?

Il commence par établir qu'au-delà de l'octave tout est répétition, que « dans l'étendue de l'octave, il y a six espèces de consonnances, trois » parfaites & trois imparfaites. De la première » espèce sont l'unisson, l'octave & la quinte; de » la seconde les deux tierces, majeure & mineure, » & la sixte majeure ». Il est singulier que la sixte mineure ne soit point mise, par Jean de Muris, au nombre des consonnances, & que Francon même l'ait traitée de dissonance, puisqu'elle n'est qu'une inversion de la tierce majeure, que l'un & l'autre reconnoissent pour consonnante.

« La première consonnance du genre parfait, » continue Jean de Muris, est l'*unisson*. Il doit » naturellement être suivi de la tierce mineure, » laquelle, au contraire, pour plus de variété, » doit l'être d'une consonnance parfaite. La quinte, » étant aussi du genre parfait, est bien suivie par » la tierce majeure, & *vice versâ*. L'octave, autre » consonnance parfaite, peut être suivie de la » sixte majeure, après laquelle on peut choisir » d'une consonnance parfaite ou d'une imparfaite. » Il en est de même de la tierce mineure, qui » étant du genre imparfait, peut être indifférem- » ment suivie d'une consonnance parfaite ou d'une » imparfaite. La tierce majeure, quoique mieux » suivie d'une quinte, peut cependant l'être d'une » autre tierce; mais celle-ci doit être mineure. » De même la sixte majeure, quoique mieux » suivie d'une octave, peut l'être aussi d'une con- » sonnance parfaite ou imparfaite d'une autre » espèce, à cause de la variété. Elle peut l'être » d'une quinte, mais seulement quand la partie » inférieure s'élève à la tierce majeure ou mineure; » & d'une tierce ou d'une sixte à volonté.

» Toute composition doit commencer & finir » par une consonnance parfaite. Deux parties ne » doivent pas monter ou descendre en même temps » sur des *consonnances parfaites*, quoique les im- » parfaites puissent être employées sans précaution. » Enfin, l'on doit prendre soin que quand la » partie inférieure monte, la partie supérieure » descende, & le contraire, &c. »

(1) *Ars Contrapuncti* Jo. de Muris, ex. mſ. vatic.

Notez que Jean de Muris ne fait dans ce traité aucune mention de la quarte. *Prosdoscimus de Beldemandis*, qui écrivoit quelque-temps après lui (1), en parle comme d'une dissonance, quoiqu'elle le soit moins, dit-il, que la seconde & la septième, & qu'elle puisse être placée dans une classe mitoyenne, entre les *consonnances* & les *dissonances*.

On flottoit ainsi dans cette enfance du *contre-point*, & cela devoit être, puisqu'on ne suivoit qu'une routine aveugle, & le sentiment capricieux de l'oreille.

On s'en tint pendant long-temps à éclaircir & à tâcher de fixer les règles de ce *contre-point simple*, ou de note contre note. Il y avoit un grand pas à faire pour en venir au *contre-point figuré*, où plusieurs parties marchent ensemble, chacune avec des valeurs de notes différentes, & qui ne pouvoit par conséquent exister sans l'invention de ces différentes valeurs, & de la division des temps.

Mais depuis cette invention même, on peut dire que tous les essais d'harmonie antérieurs à la moitié du quinzième siècle, ne faisoient que défigurer & étouffer la mélodie. Lorsqu'elle commença à s'épurer & à se perfectionner, quoique les combinaisons diverses des consonnances se fussent extrêmement multipliées, leur douceur continue engendra bientôt la langueur & la satiété. On sentit que la musique, comme tous les autres arts, demande de la variété & des contrastes. Quelques musiciens hardis eurent le courage & l'adresse de réveiller l'attention en entremêlant, avec les consonnances, quelques accords dissonans. Ils s'apperçurent qu'en donnant à l'oreille une peine passagère, & en la tenant en suspens, ils lui procuroient un plaisir plus vif, quand la discordance étoit sauvée.

Ils userent d'abord de ces dissonances avec beaucoup de sobriété. Ce ne furent que des quartes sauvées sur la tierce, ou des septièmes sur la sixte; rarement des secondes, des neuvièmes, ou des accords de quinte & sixte. Il semble que la première dissonance qui fut régulièrement employée fut la septième. Dans un fragment de *chant figuré*, par *Bonadies*, maître de *Franchinus* en 1473, on ne trouve d'autre dissonance qu'une septième préparée par l'octave, & sauvée sur la sixte.

Voyez *Planches de musique*, *fig.* 74.

(1) En 1412.

La théorie s'établissoit à mesure que la pratique faisoit des progrès. Dans un *Traité du Contre-point*, par Jean Tinctor, le premier qui ait été imprimé en Italie, on trouve des règles assez claires sur la préparation des dissonances. Toute dissonance, dit-il, doit être préparée par une consonance, comme la seconde par l'unisson ou la tierce; la quarte par la tierce ou la quinte; la septième par la quinte ou l'octave, &c.

Quel fut l'inventeur du *contre-point figuré*? Quelle nation eut la gloire de cette nouveauté intéressante? C'est un point qui a été fortement débattu. Louis *Guicciardini* & l'Abbé Dubos ont assuré que l'harmonie figurée avoit été inventée dans les Pays-bas : mais on n'a pu trouver aucune preuve de cette assertion. Le Dr. Burney dit avoir fait dans les Pays-Bas mêmes des recherches aussi inutiles qu'exactes. Il récuse ces deux témoins, l'un comme un rénégat italien, qui, s'étant fixé à Anvers, au service de l'empereur Charles-Quint, avoit entrepris, dans sa Description des Pays Bas, de leur attribuer l'honneur de toutes les inventions utiles & agréables; l'autre comme un françois qui ne vouloit donner cette gloire aux Flamands que pour la leur escamotter ensuite au profit de la France.

A ces preuves négatives M. Burney en joint une positive en faveur de l'Angleterre. Elle paroît d'autant moins suspecte qu'elle est tirée d'un auteur Flamand; c'est ce même J. Tinctor dont on vient de parler. Voici le passage extrait d'un de ses ouvrages intitulé: *Proportionale musicès*, conservé à Bologne, avec d'autres traités manuscrits du même auteur, dans la bibliothèque des chanoines réguliers de S. Sauveur. *Cujus, ut ita dicam, novæ artis, (scilicet contrapuncti) fons & origo apud anglos, quorum caput* DUNSTAPLE *extitit, fuisse perhibetur, & huic contemporanei fuerunt in gallià* Dufai & Binchois; *quibus immediate successerunt moderni* Okenheim, Busnois, Regis & Caron, *omnium quos audiverim in compositione prestantissimi.*

Le P. Martini fit à M. Burney la galanterie de lui communiquer ce manuscrit, & de le renvoyer à ce passage, lorsqu'il lui demanda qu'elle nation il croyoit avoir été la première à cultiver la musique en parties, ou l'harmonie simultanée. Ce n'est cependant pas de l'harmonie simplement simultanée ou du *contre-point* simple qu'il s'agit ici, mais du *contre-point figuré*. L'auteur de l'*Histoire Générale de la Musique* n'abuse point de cette citation. Il en conclut seulement que Dunstable fut un des premiers à employer l'harmonie figurée, avant que les Flamands se distinguassent dans l'Europe; & que ceux-ci, par conséquent, sont bien loin d'en être les inventeurs.

Il est surprenant qu'on trouve si peu de *contre-point*, & dans ce peu, presque rien de correct, avant les premiers essais d'Imitations, de Fugues & de Canons. Il y avoit probablement une sorte de tendance vers ces inventions singulières, dès le temps où toute l'harmonie consistoit en ce *discant* que les premiers chanteurs composoient au hasard sur les chants de l'église, avant qu'il y eût aucune harmonie écrite. On voit dans les plus anciens morceaux de musique en parties qui soient venus jusqu'à nous, que la fugue & le canon avoient fait des progrès considérables avant le temps où ces morceaux furent composés. Les premières messes & autres musiques d'église qui ont été imprimées, & qui datent du quinzième siècle, sont pleines de canons & de fugues de la construction la plus recherchée & la plus difficile.

Le P. Martini donne à ces sortes de compositions l'origine suivante. Les premiers compositeurs ayant commencé à introduire sur la partie du plain-chant quelqu'autre partie qui formoit dans le même-temps une mélodie différente, & ayant ainsi créé l'harmonie ou le *contre-point*, tâchèrent que toute partie ajoutée fût semblable sinon à tout le chant de la première, du moins aux premières notes de ce chant. Mais comme le plain-chant est quelquefois transposé de l'une des trois propriétés à l'autre (voyez *Propriété*); c'est-à-dire à la quarte ou à la quinte, ces compositeurs transposèrent de la même manière les imitations des parties du *contre-point*, & commencèrent ces imitations, non-seulement à l'unisson & à l'octave, mais à la quarte & à la quinte au-dessus & au-dessous de la partie imitée, en prenant toujours soin que l'ordre des intervalles fût absolument le même dans l'imitation & la transposition que dans la mélodie originale du plain-chant. (Voyez *Imitation*, *Fugue.*)

C'est en Italie que se firent tous ces premiers essais. On a beau assurer, d'après Louis Guichardin & l'abbé Dubos, que le *contre-point* fut inventé dans les Pays-Bas : il ne faut pas oublier que *Guido* ou Guy d'Arezzo, qui établit l'échelle musicale, & le systême encore subsistant aujourd'hui; que *Marchetto* de Padoue, qui le premier essaya le chromatique moderne; que *Franchino Gafforio*, auteur du premier traité de composition, étoient Italiens.

On reconnoit généralement que dans le moyen âge, dans ces temps d'ignorance où la raison humaine étoit si peu avancée & les arts si peu connus, les prêtres de presque toutes les parties de l'Europe, alloient à Rome apprendre le plain-chant, & tous les rites de l'église où la musique étoit employée. Et dans le quinzième siècle, époque des premiers morceaux d'harmonie à quatre parties & en *contre-point* figuré qui nous ont été conservés, c'étoit pour l'usage de la chapelle du pape que le génie des compositeurs faisoit les plus grands efforts, excité par la faveur dont l'art

y jouissoit, & par la double certitude que ses travaux seroient libéralement payés & que ses productions seroient parfaitement exécutées. Si quelques compositeurs de cette chapelle pontificale étoient Flamands, & quelques chanteurs Espagnols, il ne s'ensuit pas que les Italiens aient dû le *contre-point*, ni l'art du chant aux Pays-Bas ou à l'Espagne. L'école romaine de musique & de chant étoit établie depuis tant de siècles, qu'il est naturel d'imaginer que ces étrangers vinrent à Rome, moins pour enseigner la musique, que pour l'apprendre.

Il est cependant vrai qu'au commencement du quinzième siècle, plusieurs excellens compositeurs Flamands se répandirent en Italie, comme dans toute l'Europe; mais il est probable, malgré l'assertion de Jean Tinctor en faveur de l'Anglois Dunstable, que le *contre-point*, simple d'abord, ensuite figuré, fut connu en Italie avant de l'être en Angleterre & dans les Pays-Bas. Les Italiens ont été sans doute les premiers, comme ils ont été depuis les meilleurs musiciens des temps modernes; mais ils ont négligé d'en constater les preuves. *Bonadies*, maître de *Franchino Gafforio*, est certainement aussi ancien qu'aucun autre bon contre-pointiste dont il se soit conservé quelques ouvrages; mais il ne reste rien de lui, au lieu que nous avons des compositions d'Okenheim, de Josquin, d'Isaac, de Brumel, & des autres maîtres Flamands, Allemands & François du quinzième siècle. (Voyez l'article *Pays Bas*.)

Il doit y avoir eu, entre le temps de Jean de de Muris & le milieu du quinzième siècle, un grand nombre de musiciens dont les ouvrages se sont perdus. Tous les arts se perfectionnent progressivement, & l'harmonie de *Josquin* est tellement supérieure à ce qui nous est resté des maîtres plus anciens que lui, qu'il paroît y avoir entre eux la différence de deux ou trois siècles; & il est difficile d'imaginer qu'aucun musicien eût pu, même avec des pas de géant, parvenir à une composition si régulière, si savante, & à des inventions si ingénieuses, quelque supérieur que fût son génie à celui de ses prédécesseurs.

Rome fut pillée & brûlée en 1527, par l'armée de Charles V. Les livres & les manuscrits les plus précieux furent la proie des flammes. C'est-là, sans doute, ce qui rend si difficile de trouver des compositions antérieures à cette époque, dans une ville qui avoit continué long-temps d'être la capitale des arts, après avoir cessé d'être celle du monde. Mais si Okenheim, Josquin, Brumel & d'autres maîtres étrangers n'apportèrent pas le *contre-point* en Italie, il est du moins certain qu'ils y contribuèrent beaucoup à ses progrès.

Il régnoit alors une singulière coutume à laquelle tous les compositeurs étoient forcés de se soumettre. C'étoit de prendre pour sujet de leurs compositions un trait connu de mélodie. Dans tous les morceaux d'une messe, par exemple, une des parties faisoit entendre cette mélodie sur différens mouvemens, tantôt en prolongeant les notes, tantôt en les abrégeant, mais en conservant toujours le premier chant; & les autres parties dessinoient sur ce motif des imitations, des canons, des fugues. Cet usage subsistoit encore du temps de Zarlin, & Glareanus nous apprend que du sien on ne composoit guères de messes que sur quelque ancien *motif*. *Nulla est fere hodiè missa, quæ non ex antiquo themate quopiam deprompta.* Le petit nombre de celles qui n'étoient pas ainsi composées, mais sur des chants de l'invention du maître, étoient intitulées: *Missa sine nomine*: les autres avoient pour titre les paroles du trait de plain-chant ou même de la chanson qui servoit de motifs à tous les mouvemens.

Lorsque ces motifs étoient tirés du plain-chant ou de la mélodie des hymnes que l'église chantoit depuis plusieurs siècles, & qu'ils devenoient, dans l'église même, la base du *contre-point* dans une grande composition, cela pouvoit avoir quelque chose de pieux, de solemnel, & une propriété locale, capable de désarmer la censure, & d'engager les chefs & les ordonnateurs du culte, à tolérer & même à approuver cette méthode; mais quand les compositeurs offensoient les oreilles pieuses par les airs légers & mondains de quelque chanson triviale ou licencieuse, lorsqu'ils les adaptoient à d'humbles supplications, à des hymnes sacrées, à de saintes prières, dont le sentiment devoit être sans cesse effacé de l'esprit de l'assemblée par la répétition fréquente de ces fragmens profanes dans toutes les parties du chœur, ils abusoient du privilège d'*harmoniser* des chants connus, & prouvoient aussi peu de goût & d'intelligence, que de décence & de respect pour les cérémonies religieuses dont la direction leur étoit confiée.

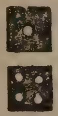
L'une des anciennes chansons qui fut le plus en faveur pour cet usage dans le quinzième siècle, & même au commencement du seizième, est celle de l'*homme armé*. Dans tous les recueils de messes des maîtres qui florissoient alors on en voit un grand nombre qui ont ces deux mots pour titre, & qui ont toutes pour motif l'air de cette chanson. Le P. Martini suppose que c'étoit une chanson provençale: *il canto d'una certa canzone provenzale.* M. Burney croit, au contraire, que c'est cette fameuse chanson de Roland, que des François armés chantoient à la tête des troupes, en l'honneur de ce paladin, lorsqu'ils marchoient à l'ennemi.

La messe de Josquin, appellée *Didadi*, est un morceau curieux, composé sur un air qui étoit probablement très-connu de son temps: la partie de *tenore* en répète continuellement le chant sur différentes mesures, & d'une façon si singulière que l'auteur a cru nécessaire, non-seulement de donner en notes la *résolution* de chaque mouvement, mais

de placer au commencement de chacun l'un des ſignes ſuivans de prolation. (Voyez *Prolation.*)

Au Kyrie, ou aux deux premiers mouvemens :

Au troiſième & quatrième mouvemens, *& in terra*, & *qui tollis* :



Ainſi des autres. Cela ſignifioit que dans les deux premiers mouvemens la longue étoit égale à deux brèves, & la brève à deux ſemi-brèves, &c. Que dans les deux ſuivans la longue étoit égale à quatre brèves, & la brève à quatre ſemi-brèves. Dans les mouvemens *Patrem omnipotentem*, & *Crucifixus*, la longue valoit ſix brèves ; au *Sanctus* elle en valoit cinq. Ce qui étoit exprimé de la même manière, c'eſt-à-dire, par les faces correſpondantes du dé inférieur, le ſupérieur marquant toujours par l'unité la valeur de la longue.

L'auteur avoit ſans doute choiſi ces ſignes des proportions rhythmiques par alluſion à une chanſon qu'il avoit priſe pour le ſujet de ſa meſſe. *Dadi*, pluriel de *Dado*, ſignifie des dez en Italien, & *Didadi* étoit, ou le titre ou les premiers mots, d'une chanſon populaire, ſur le jeu des dez ou ſur les jeux de haſard en général, qui eut cours pendant le quinzième ſiècle.

Toutes ces ſingularités pénibles ont depuis longtemps perdu leur prix, & ne paroiſſent plus que bizarres. On les voyoit alors d'un autre œil. On ſeroit tenté de dire de preſque tous les compoſiteurs de ce temps, en voyant tant de recherche, d'efforts, de combinaiſons, & ſi peu de mélodie dans leur muſique, qu'ils avoient plus d'art & de ſavoir que de génie, ſi l'on ne réfléchiſſoit pas que ce que nous nommons mélodie n'exiſtoit pas encore dans le ſens où nous l'entendons aujourd'hui ; que le génie conſiſte principalement dans l'invention, & qu'il falloit un fonds inépuiſable de talent inventif pour combiner de tant de manières les ſons de l'harmonie ſimultanée, pour créer tant de ſujets divers, d'imitations, de canons, & de réponſes ingénieuſes, ſur des chants ſimples & communs. C'étoit-là le principal objet du travail des étudians, & l'ambition des plus célèbres compoſiteurs.

Mais dans le ſiècle ſuivant une mélodie plus ſignifiante & plus noble s'introduiſit dans les parties du *contre-point*. C'eſt l'époque d'une révolution intéreſſante qui fut préparée par les grands maîtres dont nous venons de parler ; opérée par le génie de Paleſtrina, de quelques uns de ſes contemporains & de ſes élèves, & conſolidée par un grand nombre d'ouvrages & de traités, où d'habiles théoriciens, tels que Pierre Aaron, le célèbre Zarlino, Artuſi de Bologne, le Vénitien Zacconi & pluſieurs autres, établirent & démontrèrent les principes de l'art, fixèrent ainſi ce que les leçons verbales & les exemples même ont de vague & de fugitif ; & répandirent en Italie, & de-là en Europe, la doctrine encore nouvelle de l'harmonie & du *contre-point*.

Paleſtrina, auteur de cette belle révolution, étudia d'abord à fonds les grands maîtres qui l'avoient précédé, & ſe rendit familières toutes les difficultés de leur ſtyle. Il s'appliqua enſuite à ſimplifier, à épurer l'harmonie, à chercher une mélodie plus coulante & plus naturelle. Il paya cependant aſſez ſouvent encore le tribut à l'ancienne méthode, dont il avoit ſu corriger le pédantiſme, la recherche & l'obſcurité. Sa meſſe, ſur le chant de l'*homme armé*, eſt remplie de vaines & inutiles difficultés. Elle eſt ſi embarraſſante à déchiffrer, que Zacconi a compoſé un commentaire de treize pages in-folio, pour en expliquer la note & en réſoudre les canons ; & que malgré ce commentaire, peu de muſiciens ſont capables de la réduire en partition. Il ſuivit donc auſſi dans ſon premier temps l'uſage abſurde de compoſer des motets & des meſſes ſur des chants vulgaires. Mais depuis 1570, il abjura totalement cette coutume gothique. Son ſtyle, qu'il ſe fit une étude conſtante de polir & de perfectionner, devint enfin le modèle que tous les autres maîtres ſe propoſèrent d'imiter ; & les meilleures compoſitions eccléſiaſtiques produites depuis ſon temps, furent nommées, pour comble d'éloge, *alla Paleſtrina*.

Nanino, ſon condiſciple & ſon intime ami, *Cifra*, ſon élève, *Marenzio*, & d'autres maîtres de l'école Romaine, ſe firent gloire de ſuivre ſes traces, tandis que *Zarlino* à Veniſe, à Padoue *Coſtanzo Porta*, *Vecchi* & *Monteverde* à Mantoue, *Bottrigari* & *Artuſi* à Bologne, tâchoient de mettre auſſi dans leur *contre-point* la clarté, l'élégance & la pureté Paleſtrinienne.

Parmi ces imitateurs, qui tous cependant avoient dans leur ſtyle quelques parties qui leur étoient propres, *Monteverde* doit ſur-tout être diſtingué, parce qu'après avoir atteint le terme où Paleſtrina venoit de porter le *contre-point*, il lui fit faire un pas de plus, en y introduiſant des hardieſſes & des diſſonances nouvelles. Ce fut lui qui employa le premier les diſſonances doubles, telles que la neuvième & quarte, la ſeptième & neuvième, la ſeptième & ſeconde ; ainſi que la fauſſe quinte & la ſeptième non préparées. En outre-paſſant ainſi les règles preſcrites depuis long-

temps, il parut les violer; aussi eut-il un grand nombre de contradicteurs qui le traitèrent comme un ignorant corrupteur de l'art. Il eut aussi des sectateurs. Les musiciens se séparèrent en deux partis, & la guerre devint générale. *Monteverde* se défendit dans des préfaces & des lettres mises à la tête de ses ouvrages. Mais sa meilleure défense fut dans les progrès qu'il fit faire au *contre-point*. Ses licences flattant l'oreille, loin de la blesser, furent bientôt adoptées, non-seulement par les amateurs, mais par les professeurs eux-mêmes, qui en usèrent d'abord & finirent par en abuser.

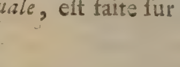
La passion pour les canons, les fugues & les autres inventions, plus difficiles qu'agréables, du *contre-point*, ne se rallentit point dans le siècle suivant, quoique leur austérité commençât à s'adoucir. La composition des *fugues perpétuelles*, ou des canons, exigeant plus de méditation & de science que celle de toute autre espèce de musique, il y eut dans le dix-septième siècle, comme dans les précédens, plusieurs musiciens qui, possédés de l'ambition d'exceller dans ces pénibles entreprises, semblent y avoir consumé une aussi grande portion de leur vie, que de saints personnages en ont consacré à des actes de piété & de dévotion, pour être canonisés après leur mort. L'un des plus intrépides fut, sans doute, *Francesco* SORIANO, qui publia cent dix canons à quatre, cinq, six, sept & huit voix, sur le seul chant de l'*Ave Maris stella*; mais *Pietro* VALENTINI le surpassa encore, & découragea même les plus déterminés canonistes par des tours de force tels qu'un canon sur les mots *Illos tuos misericordes oculos*, &c. résolu de plus de deux cents différentes manières, pour deux, trois, quatre & cinq voix; un autre, appellé *le nœud de Salomon*, à quatre-vingt-seize voix; un troisième, à vingt voix seulement, mais à quatre différens sujets à la fois, &c.

D'autres maîtres, dans le même-temps, sans se renfermer exclusivement dans ces savantes entraves, conservoient cependant au *contre-point* ecclésiastique sa simple & noble austérité. *Francesco Foggia*, *Steffano Bernardi*, & sur-tout *Gregorio Allegri* & *Orazio Benevoli* passèrent, avec raison, pour les plus savans contrepointistes de ce siècle. Le style de l'église commençoit cependant à s'altérer, par l'imitation de la musique dramatique, encore dans son enfance, mais qui attiroit déjà la faveur publique; par l'introduction des instrumens, (1) qui partageoient l'attention, & plus encore par celle des tons transposés & des notes ajoutées pour suppléer ce qui manquoit aux échelles, dans l'ancien systême des espèces de l'octave & des modes du chant ecclésiastique.

En effet, il n'y avoit auparavant, dans la fixation du ton, rien qui ressemblât à notre manière de commencer & de finir sur telle ou telle note déterminée de l'échelle. Les accords & les mouvemens prohibés étoient en si grand nombre dans les écrits des premiers théoriciens, que si l'on jugeoit des morceaux de musique moderne les plus réguliers par les règles qui subsistoient au commencement du dernier siècle, ils paroitroient tous remplis de licences. Les parties ne pouvoient s'étendre au-dessus ni au-dessous de la portée, c'est-à dire, des cinq lignes où elles étoient écrites. On ne pouvoit jamais passer d'une harmonie que dans une harmonie relative. Les intervalles de septième majeure, de triton ou de quarte majeure, de fausse quinte, de seconde majeure, & même de sixte majeure étoient défendus; ensorte que l'on pourroit aujourd'hui former une excellente harmonie des seuls intervalles qui étoient alors proscrits.

La licence qui s'introduisit tout d'un coup fut peut-être portée jusqu'à l'excès, mais parmi les novateurs il y en eut à qui l'on dut des inventions heureuses, qui contribuèrent à enrichir le *contre-point*. On peut citer entr'autres *Domenico Mazzocchi*, qui le premier employa le demi-ton enharmonique & les signes du *crescendo*, du *diminuendo*, du *piano* & du *forte* dans l'exécution de ses madrigaux, d'où ils passèrent bientôt dans l'église.

Les idées extravagantes du chevalier *Tarquinio Merula*, doivent aussi trouver place dans l'histoire du *contre-point*. Ce compositeur, très-grave dans la musique d'église, est de la singularité la plus capricieuse & quelquefois la plus bouffonne dans sa musique profane. Il aimoit beaucoup à écrire sur une basse contrainte: on trouve dans l'un de ses recueils une chanson à trois parties, avec des ritournelles, pour deux violons & une basse, sur un seul trait, alors connu sous le nom de *la Ciecona* (voyez *Chaconne.*); une autre intitulée: *Canzonetta spirituale*, est faite sur ces deux seules notes de basse,



répétées depuis le commencement jusqu'à la fin.

(1) Ils furent admis dans l'église dès le siècle précédent, mais on n'en abusa que dans le dix-septième. Il est dit dans le voyage de Montaigne en Italie, en 1580, que la messe fut accompagnée, dans la grande église de Vérone, par l'orgue & par des violons. Ce fut, selon Quadrio, un certain *Agostino Aguzzari*, élève de *Viadana*, & maître de chapelle à Rome, qui hasarda le premier cette nouveauté, dans des pseaumes qu'il appella *concertati*, parce qu'ils étoient accompagnés d'un concert d'instrumens.

Il avoit aussi composé une fugue très-savante, à quatre parties, sur la déclinaison de *hic*, *hæc*, *hoc*; & une autre sur *Quis vel qui : nominativo qui*, *quæ*, *quod*, &c. Cette dernière consiste en plusieurs mouvemens, soutenus avec vivacité, qui imitent le chant & les bredouillemens des enfans, répétant à l'école leur leçon de grammaire.

L'art du *contre-point* eût ainsi dégénéré; il fût devenu, soit par une excessive négligence, soit par des plaisanteries burlesques, un objet de mépris & de risée, si quelques hommes de génie ne lui avoient conservé ou rendu tout son éclat, & ne lui eussent fait faire un pas immense vers la perfection, dans le temps même où il paroissoit près de sa ruine. *Carissimi* & *Stradella* opérèrent cette espèce de miracle. Parmi les licences qu'on avoit prises, ils distinguèrent celles qui pouvoient contribuer au pathétique & à l'expression, partie jusqu'alors entièrement inconnue; ils les naturalisèrent, pour ainsi dire, avec le *contre-point*; rejetèrent toutes les autres, & joignirent les premiers, dans leurs *oratorios* & leurs *cantates*, les graces d'une mélodie expressive, à la pureté de l'harmonie, & aux dessins ingénieux des imitations & des fugues.

De tous les maîtres qui leur succédèrent, Alexandre *Scarlatti* fut celui qui contribua le plus à fixer & à perfectionner dans le *contre-point* la clarté, l'expression & les graces qu'ils y avoient introduites, en lui conservant toujours la noblesse & la simplicité convenable. Son disciple le plus célèbre, *Francesco* DURANTE, regardé avec raison comme le plus grand harmoniste & le meilleur maître de son temps, acheva de porter le style du *contre-point* ecclésiastique à un point d'où il ne pouvoit plus que décroître. Quelque gloire que se soient acquise ses immortels élèves, Pergolesi, Terradellas, Traëtta, Piccinni, Sacchini, Guglielmi, &c., ils n'ont pu, dans ce genre, surpasser leur maître. Il étoit parvenu à ce juste degré avant lequel il restoit encore un peu trop de la sécheresse & de la sévérité du plain-chant, & au-delà duquel la musique d'église se confond absolument avec la musique de théâtre.

L'art de contenir les voix dans leurs véritables limites, de tirer des chants de l'église des motifs heureux, de les traiter savamment, sans recherche & sans pédanterie; l'emploi sage & modéré des instrumens, toujours dirigés, comme les parties de chant, au plus grand effet de l'harmonie & à la plus juste expression des paroles; enfin, l'attention qu'il eut plus que personne, & dont il fit un des principes fondamentaux de son école, de faire chanter chacune des parties avec autant de grace, d'aisance, & par intervalles aussi commodes & aussi agréables que si elle étoit seule, toutes ces qualités & beaucoup d'autres qui frappent l'œil connoisseur dans l'étude de ses partitions, le placent à la tête des contrepointistes de ce siècle; & comme jusqu'à lui le *contre-point* alla toujours en se perfectionnant; qu'il égala tous ses prédécesseurs en science, & qu'il les surpassa par une plus parfaite alliance de l'harmonie & du chant, il est aisé de conclure que pour trouver le vrai type de ce que doit être le *contre-point* dans la musique d'église, il faut remonter jusqu'à lui, & peut-être ne pas remonter plus haut, si ce n'est pour connoître par soi-même les différentes révolutions qu'a éprouvées cette partie importante de l'art; je n'ai pu que les indiquer dans cet article; mais j'ai tâché que ce fût de manière à servir de guide dans cette recherche, ou même à l'épargner.

Il reste à décider si depuis les premiers compositeurs qui altérèrent dans le *contre-point* la simplicité primitive du plain-chant, qui voulurent ajouter aux graces sévères du style de Palestrina & de son école des graces plus attrayantes, plus mondaines, & qui donnèrent à l'expression des sentimens ce qu'ils ôtoient aux combinaisons de l'harmonie figurée, jusques à Durante lui-même, la musique sacrée, en se relâchant de son austérité, n'avoit point perdu de sa perfection; ou au contraire, si Durante, ses élèves & les maîtres étrangers à son école, tels qu'un Jomelli, un Buranello, & les disciples qu'ils ont laissés, & tous les autres compositeurs modernes, n'ont pas eu trop de condescendance pour l'ancienne méthode, en conservant dans le *contre-point* de l'église quelques canons, quelques fugues, quelques restes du premier style, & en laissant subsister, quant à la manière de traiter l'harmonie, quelque différence entre la musique de chapelle & celle du théâtre.

Le père Martini s'est ouvertement déclaré pour la première opinion. Il s'est efforcé dans tous ses ouvrages de ranimer le goût du *contre-point* ecclésiastique, dans toute sa première rigueur, avec toutes ses formes scholastiques & son asservissement aux divisions diatoniques de l'échelle, dans les modes & les tons du plain-chant. Par-tout il professe, il recommande l'admiration & l'étude de ce qu'on pourroit nommer les tours de force & les subtilités harmoniques du seizième & du dix-septième siècles. Il faut cependant avouer que les canons énigmatiques, le *cancrizans* ou rétrograde, les doubles & triples canons, & autres pédanteries de cette espèce étoient aussi puériles que pénibles, & qu'on a fort bien fait de les mettre en oubli: mais peut-être y auroit-il de l'excès à ranger dans la même classe tous les efforts ingénieux & toutes les inventions des premiers maîtres.

M. Burney prend là-dessus la défense des partisans du vieux *contre-point*. « Vaincre les difficultés, dit-il, a toujours été regardé comme un certain mérite dans tous les arts. Michel-Ange en dessinant les attitudes difficiles dans lesquelles il a placé plusieurs de ses figures, & que

les autres artistes n'ont pas eu le courage ou peut-être l'habileté de tenter, s'est fait un grand nom dans l'esprit des juges capables d'apprécier la correction du trait & la hardiesse du dessin ; quoiqu'une grande partie du plaisir qu'on éprouve en regardant ses ouvrages vienne de ce qu'on réfléchit à la difficulté de l'entreprise. »

« Différentes routes, dans tous les arts, mènent au temple de la gloire ; & celle qu'ont suivie Josquin & ses rivaux étoit trop remplie d'épines, de ronces, & d'obstacles de toute espèce, pour être recherchée par des hommes d'une application & d'une habileté communes.... Les canons difficiles à résoudre étoient pour les musiciens une espèce de problême, & servoient plutôt à exercer l'esprit qu'à plaire à l'oreille. Quoiqu'il faille un génie particulier, & une extrême pénétration pour deviner complétement ces sortes d'énigmes, il falloit encore beaucoup plus d'art & de finesse pour les produire. On a beau traiter avec mépris ces inventions harmonieuses, l'étude en est encore si utile aux jeunes compositeurs, dans leurs exercices particuliers, qu'il n'y a peut-être jamais eu aucun profond & bon *contre-pointiste* qui le soit devenu par un autre moyen. Peut-être n'a-t-il pas existé, depuis l'invention du *contre-point*, un seul grand compositeur qui, à ses momens de loisir, ne tentât de prouver sa science & sa supériorité, en composant des canons, ou d'autres morceaux d'une combinaison difficile, & qui, lorsqu'il y avoit réussi, ne tirât vanité de son savoir. Avant l'invention de la musique dramatique, comme le canon & la fugue étoient l'objet universel des études & qu'ils jouissoient de la plus haute estime, ils avoient été perfectionnés à un point surprenant. Quoique le bon goût depuis long-temps les ait bannis du théâtre, l'église & la chambre les retiennent cependant encore par occasion, & ce n'est pas sans utilité. Dans l'église ils excluent une indécente légereté ; dans la chambre ils exercent le génie, &c. »

D'autres écrivains au contraire se sont fortement élevés contre toutes ces productions laborieuses. Dom *Antonio Eximeno* est de ce nombre. Je l'ai déjà opposé à M. Burney dans l'article précédent : je vais le lui opposer encore. C'est aux Goths, aux Vandales, & à d'autres barbares, qu'il attribue l'invention & l'adoption de ce *contre-point* si vanté. Selon lui, les nations féroces qui avoient envahi l'Allemagne, la France, l'Espagne, & une partie de l'Italie, après une possession paisible des états qu'ils y avoient fondés, commencèrent, en se mêlant avec les nationaux, à se dépouiller de leur barbarie, & à cultiver les arts.

« Mais comme la dureté de leurs organes ne leur permit pas d'éprouver sitôt les sensations délicates, d'où naît le bon goût, elles commencèrent par cultiver seulement les objets propres à frapper leur imagination déréglée. Les statues grecques & romaines, vu leur simplicité naturelle, étoient regardées avec indifférence, & ne servoient pour la plupart qu'à jetter les fondemens des édifices. Les yeux gothiques ne se reposoient avec plaisir que sur une statue d'Attila ou d'Ataulfe, avec la tête ronde comme une boule, & les jambes du même diamètre que la tête. Les ornemens de l'architecture étoient des feuilles, des rameaux, des anges & des animaux entassés ; & parce que toute espèce de plaisir frappe d'autant plus l'ame que l'on se donne plus de peine pour en jouir ; ils plaçoient ces ornemens sur le toît des palais, afin que l'œil ne pût en jouir sans que le col en fut incommodé.

» Les mœurs civiles étoient du même goût que la sculpture & l'architecture. Un prince, pour frapper l'imagination du peuple, joignoit dans ses qualités, au nom des provinces dont il étoit maître, le titre de *seigneur de la mer qui les environne, des poissons qui l'habitent, & de tout l'air qui s'étend jusqu'à la lune, avec les oiseaux qui y respirent.* Pour conquérir le cœur d'une belle, il falloit mettre à ses pieds les griffes d'un lion, les dépouilles d'un tigre, ou la tête d'un géant, &c. »

« C'est dans ces coutumes ridicules qu'il faut chercher l'origine de cette partie de notre *contre-point*, inconnu aux Grecs. Si l'esprit de ces nations avoit été mieux réglé, elles auroient commencé, quoiqu'encore privées de goût pour l'expression du chant, à cultiver la musique, en accompagnant les chants simples de la lithurgie avec le *contre-point* naturel de tierce & de quinte. Mais cette simplicité d'harmonie, bien qu'elle fût conforme aux premiers mouvemens de l'instinct, ne pouvoit satisfaire des esprits accoutumés à contempler avec plaisir des statues ridicules & des bas-reliefs embrouillés ; Ce fut sur le goût de ces bas-reliefs qu'ils commencèrent à pratiquer le *contre-point* extravagant composé de plusieurs voix, dont chacune module à sa manière, l'une vers le grave, l'autre vers l'aigu, celle-ci vîte, celle-là lentement ; d'où résulte une confusion harmonieuse qui ne signifie rien, mais très-propre à ravir en extase l'extravagante imagination des Goths ».

Muratori, dans ses *Antiquités du moyen âge*, produit un témoignage de Jean de Sarisbury, lequel dès l'an 1170, nous fait le portrait suivant de la musique naissante des Goths. « Le culte de la religion, dit-il, est profané par la musique. Il semble que celle-ci se propose, en présence de l'Eternel & au milieu du sanctuaire, d'amollir les ames surprises par le luxe d'une voix lascive, par une certaine ostentation, par des chants efféminés, par des notes & des sons entrecoupés, &c. » « *Musica cultum religionis incestat, quòd ante conspectum Domini, in ipsis penetralibus sanctuarii, lascivientis vocis luxu, quâdam ostentatione hi, muliebribus modis, notarum articulorumque cæsuris stupentes animulos emollire nituntur ; quum præcinentium, canentium, decinentium, intercinentium & occinentium.*

tium prœmolles modulationes audieris sirenarum concentûs credas esse . . . . Ea si quidem est ascendendi, descendendique facilitas, ea sectio vel geminatio notularum, ea replicatio articulorum, singularumque consolidatio, sic acuta vel acutissima gravibus & subgravibus temperantur, ut auribus sui judicii ferè subtrahatur autoritas. (Differt. 24, tome 2.) Appeller concert de sirènes une réunion de voix où l'oreille ne peut rien distinguer, seroit aujourd'hui une contradiction manifeste; mais il n'en étoit pas ainsi au douzième siècle, lorsque le goût gothique étoit dans toute sa force: goût qui ne pouvoit être flatté que par une musique extravagante ».

« Ce *contre-point* bizarre, quoique né au milieu de la barbarie, reçut bientôt des modifications heureuses. Des Italiens de génie, forcés par le préjugé commun à cultiver ce monstre, lui donnèrent une meilleure forme. Ils réunirent les voix en un sujet ou motif, les distinguèrent, & les ordonnèrent de manière que l'une ne se confondît point avec l'autre. Le célèbre Palestrina peut être regardé comme l'auteur de cette réforme. Mais comme les esprits vulgaires sont généralement amis de l'extravagance, le *contre-point* gothique n'est pas encore déraciné au point qu'il ne soit pas demeuré une secte de braves contre-pointistes, qui se font respecter par leur habileté à composer dans le goût gothique. Ils parlent avec peu d'estime des plus excellentes compositions, & les appellent par mépris *compositions théâtrales*, comme si la musique théâtrale ou imitative n'étoit pas la véritable musique. Ils ne louent que les liaisons, les préparations, les résolutions, les réponses, les répliques, & semblables artifices, qui, maniés avec art par un homme de génie, peuvent conduire au premier but de la musique, mais qui ne sont dans leurs mains qu'une source de confusion ».

« Il est vrai qu'il est quelquefois très-difficile de composer dans ce genre de musique; mais appeller beau tout ce qui est difficile est encore un préjugé gothique. Le vrai beau, dans les arts, consiste au contraire dans la simplicité & la facilité, qualités au reste qui coûtent beaucoup de peine à acquérir. Les anciens bas-reliefs étoient extrêmement difficiles à exécuter: le bon goût n'a pas cependant laissé de les proscrire. Si dans le dessein d'un tableau on ne voit pas la franche & simple nature, quelque difficile d'exécution & quelque rempli d'art qu'il puisse être, le bon sens le condamne. La musique doit éveiller dans l'ame une sensation claire & simple; lorsqu'elle y manque, elle a beau être compliquée, artificieuse, savante; ce sera toujours une musique gothique ».

Le même D. Eximeno, dans un autre ouvrage (1), se moque plaisamment de ce *contre-point* travaillé, dans lequel les chanteurs commencent les uns après les autres, se répondent, s'interrogent, coupent & défigurent les mots « L'un, par exemple, dit-il, dans le *Gloria in excelsis*, chante *voluntatis*, l'autre en même tems, *adoramus*, un troisième, *glorificamus*, & de *ta*, de *ra*, de *ri*, prononcés peut-être ensemble, se forme une confusion qui ne laisse entendre que *ta-ra-ri-ta-ra-ri-ta-ra-ri-ra.* L'habitude invétérée, jointe à la sensation agréable que nous donne l'harmonie, malgré cette confusion, ne nous laisse pas réfléchir au ridicule de cette manière de chanter. Voici cependant une expérience que je propose ».

« Qu'on prenne, par exemple, la messe à quarante-huit parties réelles, composée dernièrement (1) par *il signor Gregorio Ballabene*, maître de chapelle romain; qu'en observant rigoureusement la mesure, on fasse prononcer, sans chanter, à quarante-huit personnes, les paroles du *Gloria* comme elles sont écrites sous la musique, on peut se figurer la belle conversation que ce sera. Je suis persuadé que quiconque l'entendroit, sans en connoître le motif, prendroit la réunion de ces quarante-huit personnes pour une assemblée de la maison des fous ».

Il y a certainement beaucoup d'esprit & même de justesse dans ces critiques. Elles ont pourtant le défaut d'être un peu outrées. L'abus du *contre-point* figuré est non-seulement blâmable, mais ridicule; je l'avoue, pourvu que l'on avoue aussi que cet abus n'est pas le *contre-point* lui-même. L'harmonie simultanée, syllabique, & de note contre-note, produit quelquefois de très-beaux effets; mais les imitations, les réponses, les entrelacemens de l'harmonie figurée, lorsqu'ils sont clairs, naturels, sagement conduits, & sur-tout favorables à l'expression, bien loin d'être à rejetter, donnent au style de l'église une dignité, une majesté particulière. Il ne faut pas oublier que les anciens maîtres ne connoissoient point les mouvemens vifs dont nous nous servons aujourd'hui; que dans ces mesures graves & lentes du plain-chant, les parties du *contre-point* se dessinoient facilement à l'oreille; & qu'il ne s'y introduisit de confusion que lorsqu'on se fut mis, pour éviter la langueur & l'uniformité, à accélérer le mouvement & la mesure; accélération qui, portée à l'excès, rendit aussi cette confusion excessive. Une fugue vocale en mouvement *allegro* ou *presto*, à moins que par son désordre même elle ne peigne un objet ou un sentiment particulier, est un tissu d'absurdités & de cacophonies; cela n'a plus besoin de preuves: mais un *largo*, un *grave*, & même quelques mouvemens plus légers n'ont pas les mêmes inconvéniens à craindre, & l'on y peut encore, sans pédanterie, employer tous les contrastes & toutes les richesses du *contre-point* figuré.

(1) Intitulé: *Dubbio sopra il saggio fondamentale pratico di contrapunto del Padre Martini.*

(1) Ceci fut écrit en 1775.

Avouons d'ailleurs que tous ces exercices difficiles, lorsqu'ils ne sont pas poussés jusqu'à une recherche ridicule, ont leur utilité; qu'ils apprennent au jeune compositeur l'art de plier à son gré l'harmonie, & ce qui est de première loi dans l'école italienne, l'art d'en faire toujours chanter agréablement toutes les parties. La plume habituée à ces pénibles entraves, court librement lorsqu'elle en est délivrée: elle ne trouve plus rien qui l'arrête; & le génie produit avec une aisance presque irréfléchie des traits brillans, compliqués, mais toujours clairs & faciles, qui, sans ces études préliminaires, ne pourroient être le fruit que d'une combinaison fatiguante & d'un long travail.

Je finirai par une observation qui prouve combien les gens les plus instruits & les meilleurs juges s'égarent quelquefois en se laissant aller aux préventions & à l'esprit de systême. D. *Eximeno*, prévenu contre les canons, les fugues, & les autres difficultés de cette espèce, n'y a vu que des inventions gothiques. Cette épithète qu'il s'est habitué à leur donner a quitté dans son esprit l'acception vague & générale qui s'applique à toutes les choses bizarres & de mauvais goût, pour une autre acception fixe & déterminée. Cette harmonie travaillée, à force de lui paroître digne des Goths, a été bientôt à ses yeux inventée par les Goths eux-mêmes; il oublie que l'empire des Goths s'éteignit au sixième siècle, & que celui du *contre-point* figuré ne commence qu'au quinzième. Il interprète un passage de Jean de Sarisbury à sa manière, & il entend des interruptions, du choc & de la confusion des parties, ce qui ne paroît dit que de la mollesse efféminée des voix, & de l'indécente affectation des chanteurs. Ainsi, comme on l'a vu au commencement de cet article, Guy d'Arezzo, dans le onzième siècle, ne connoissoit encore que le *discant* & qu'une diaphonie grossière, composée d'accords imparfaits, trouvés au hasard par le tâtonnement de l'oreille; & Jean de Sarisbury, dès le douzième, auroit parlé des abus scandaleux des canons & des fugues, tels qu'on ne les connut que près de trois siècles après lui; & ces abus, loin d'être nouveaux de son temps, remontoient à celui des Goths, disparus de l'Italie six cents ans auparavant! S'il est permis quelquefois de presser les époques, & de se relâcher un peu de la rigueur chronologique, D. Eximeno, pour le plaisir d'attribuer aux Goths & aux Vandales un *contre-point* qui lui déplaît, a-t-il pu se prévaloir de cette permission, au point de franchir ainsi l'espace de près de neuf siècles?

(*M. Ginguené.*)

Contre-point *à voix égales*, (*a voci pari*). Les anciens maîtres appellèrent ainsi celui qui étoit composé ou tout entier de voix aigues, ou tout entier de voix graves. Dans le *contre-point* à voix égales de la première espèce, on employoit les *contralti*, ou hautes-contres naturelles, les faussets & les enfans de chœur, qui servoient de dessus, tandis qu'ils conservoient leur voix d'enfant, parce que, avant le dix-septième siècle, on ne connoissoit point encore l'usage des castrats. Le *contre-point* à voix égales graves étoit exécuté par des hommes faits, c'est-à-dire, par les *contralti*, les *tenori* que nous nommons *tailles*, & les basses.

L'emploi de ces deux espèces de *contre-point*, l'une produisant une harmonie aiguë, dont les *contralti* faisoient la basse, & l'autre une harmonie grave, dont ces mêmes *contralti* formoient le dessus, étoit une source de variétés, de contrastes & de grands effets. Mais pourquoi n'en parler que comme d'une richesse perdue, puisqu'elle existe encore, & qu'elle est, ou du moins qu'elle peut être du plus grand usage tant à l'église qu'au théâtre?

Ce *contre-point* a une difficulté qui lui est particulière, & qui en rend l'exercice très-utile aux commençans. Elle naît du rapprochement & de l'espèce de contiguité des parties. Plus elles sont voisines l'une de l'autre, plus, lorsqu'on veut les contenir chacune dans ses limites, il est difficile de leur faire éviter les unissons, la confusion, les mauvais renversemens qui, en atténuant la force de l'harmonie, rendent la musique languissante & fade. (*M. Ginguené.*)

Contre-point. (*regles du*) Le *contre-point*, quand on entend par ce mot l'art d'ajouter une ou plusieurs parties à un sujet donné, qu'on place au-dessus, à la haute-contre, au tenor ou à la basse, à volonté, se divise d'abord, en général, en *contre-point* & en *contre-point* double.

Le *contre-point* se divise ensuite en *contre-point* simple ou syllabique, qu'on appelle aussi *faux-bourdon*. (Voyez *Faux-bourdon*) & en *contre-point* figuré.

Le *contre-point* figuré peut encore se sous-diviser en plusieurs sortes, comme nous le verrons plus bas.

Le *contre-point* double est un *contre-point* composé de façon qu'on puisse renverser les parties entr'elles, & faire devenir la basse dessus, & celui-ci basse, sans que pour cela l'harmonie cesse d'être bonne & regulière; il est aussi de plusieurs sortes, comme nous le verrons plus bas.

Je commencerai par une espèce d'histoire du *contre-point*; je passerai de-là aux différentes espèces de *contre-points*, en donnant les règles qui leur sont propres, & je finirai par essayer de montrer la nécessité indispensable de posséder le *contre-point*, quand on veut mériter le nom de *compositeur*; le mépris qu'on affecte assez généralement aujourd'hui pour cette partie de la musique est ce qui m'a porté à cet essai.

On trouvera peut-être cet article un peu long, mais le manque de traités du *contre-point*, au moins en françois, m'a forcé à le faire tel, afin que l'origine de notre musique ne tombât point dans l'oubli.

(J'ai développé, dans le discours préliminaire, les raisons qui m'ont engagé à multiplier les articles qui traitent à fond de la composition. Celui-ci, de M. de Castilhon, m'a paru mériter d'être conservé, parce qu'il est écrit avec clarté quoiqu'avec négligence.) (*M. Framery.*)

Anciennement on chantoit le plain-chant à l'unisson & à l'octave, espèce d'harmonie produite naturellement par les voix d'hommes & de femmes ou d'enfans. Ce plain-chant ne se notoit que sur quatre lignes, & dans les premiers temps on n'y employoit qu'une seule clef, celle d'*ut*; on ne connoissoit ni l'usage des bémols, ni celui des dièses; & voilà d'où vient que, quoiqu'il y eût un *si* dans les anciens antiphoniers, on chantoit cependant souvent *si b*, quoiqu'il ne fût pas marqué, comme nous le verrons quand nous parlerons du triton, défendu rigoureusement dans le *contre-point*. Lorsque ensuite on eut inventé les différentes clefs, & le bémol premièrement, & puis le dièze, on marqua le véritable intervalle qu'on devroit entonner, & l'on s'abstint du triton, hors dans certain cas.

Peu à peu l'on s'apperçut, que, sans blesser l'oreille, on pouvoit mêler des tierces & des quintes aux octaves.

Alors on ajouta plusieurs parties au plain-chant, mais faisant uniquement usage de tierces, de quintes & d'octaves; c'est aussi alors qu'on défendit de faire deux quintes & deux octaves de suite entre les mêmes parties, à cause du peu de variété de cette succession; car ayant déjà probablement perdu l'observation du rhythme, le plain-chant étoit peu agréable & ne pouvoit flatter que par la plénitude & la richesse de son harmonie. La difficulté d'éviter les quintes & les octaves de suite, & peut-être l'observation que la note qui fait la tierce de la basse, fait la sixte du dessus quand celui ci est à l'octave, fit entre-mêler avec succès les sixtes aux autres consonnances, mais sans jamais se servir de l'accord de sixte-quarte, quoique consonnant; en sorte que les premiers faux-bourdons n'étoient composés que d'accords parfaits. Aucune musique ne peut produire un effet aussi grand & aussi harmonieux que celle-ci dans un temple; les consonnances se succédant continuellement sans aucun mélange de dissonances, les vibrations de l'air ne sont jamais contrariées, ou rompues, au contraire elles s'augmentent, pour ainsi dire, réciproquement; & c'est ce qui me porte à penser avec Rousseau, qu'il n'y a point de musique plus propre que celle-ci à être exécutée dans les temples par le peuple, bien entendu qu'on lui rendra son rhythme. Les Allemands, tant luthériens que protestans, n'ont point d'autre chant; à la vérité dans bien des endroits on y mêle des dissonances: quant aux protestans François, ils conservent encore le véritable plain-chant à quatre parties.

Dunstan, évêque de Cantorbery, fut, à ce que l'on prétend, le premier qui rédigea les règles du *contre-point* à quatre parties; il vivoit dans le dixième siècle.

Ensuite l'on entre-mêla des imitations, & même de petites fugues dans les parties qu'on ajouta au plain chant, en laissant celui-ci tel quel; mais on s'apperçut alors qu'en passant d'un mode dans un autre, tel trait de chant propre à une voix cessoit de l'être, parce que par la transposition il devenoit trop haut ou trop bas; on essaya donc de donner dans ce cas le chant d'une voix à une autre, & en le faisant on s'apperçut que deux quartes de suite donnoient deux quintes de suite par le renversement: on chercha des règles pour éviter ce défaut, & voilà l'origine du *contre-point* double. Mais cette transposition se fit d'abord à l'octave, & voilà le *contre-point* double à l'octave, le premier, le plus facile, & par conséquent le plus utile de tous.

Lorsqu'il y avoit trois parties qu'on pouvoit ainsi renverser, on appelloit ce chant un *contre-point* triple; quadruple, s'il y en avoit quatre, &c.

Mais en poussant plus loin ces recherches, on s'apperçut que l'unisson, transposé à la tierce ou dixième, & à la quinte ou douzième, restoit consonnance: on comprit par-là que, moyennant de certaines restrictions, on pouvoit composer tout un chant dont on pût transposer une partie à la dixième ou à la douzième: & voilà les *contre-points* doubles, triples, &c. à la dixième & à la douzième, moins utiles à la vérité que le *contre-point* à l'octave, mais tout aussi indispensables.

Par le moyen de tous ces progrès, on habilla, pour ainsi dire, le plain-chant de parties vocales, & même instrumentales très-travaillées.

Enfin l'on appella en général *contre-point*, toute musique composée suivant les règles du *contre-point* ajouté à un plain-chant, quoique cette musique ne fût point liée à un chant donné; & aujourd'hui on appelle souvent *contre-point* toute musique savante, pour la distinguer de la musique théâtrale ou instrumentale ordinaire.

Règles générales du contre-point de tout genre.

Le *contre-point* quelconque, étant originairement fait pour être chanté dans les églises par des voix seules, sans accompagnement, que tout au plus aujourd'hui celui des orgues & quelquefois des contre-basses, & devant d'ailleurs produire l'effet le plus harmonieux possible, il faut éviter tout ce qui choque trop l'oreille & tout ce qui est difficile à chanter. C'est pourquoi l'on a établi les règles suivantes;

1°. Le saut de triton est défendu: on défend même le triton quand on y parvient diatoniquement, à moins que la note qui fait le triton ne soit

note sensible & ne monte à la tonique ; ainsi le trait de chant *fa*, *sol*, *la*, *si*, n'est permis que quand après ce *si* vient l'*ut* tonique du mode. Dans les anciens antiphoniers on trouve cependant ce trait de chant sans que l'*ut* succede au *si* ; mais alors l'oreille & la force de la modulation faisoient chanter *si b* pour *si*, comme on l'a déjà insinué ; & l'on ne marquoit pas ce *si* d'un bémol, en partie parce que le signe manquoit, & principalement parce que, suivant la manière de solfier & d'apprendre à chanter d'alors, ce signe étoit inutile. La même chose avoit lieu quand on descendoit, & que le *mi* suivoit le *fa* ; ainsi le trait de chant, *si*, *la*, *sol*, *fa*, est permis si le *mi* succede au *fa*, mais pas autrement.

2°. Le saut de sixte majeure est encore défendu ; la seule exception à cette règle, c'est la sixte majeure qui résulte de la tierce du mode dominant ; ainsi en *ut* majeur la sixte majeure *sol*, *mi*, pourroit se pratiquer ; cependant on fera bien de l'éviter.

3°. Le saut de septième majeure, & en un mot tous les sauts qui forment un intervalle superflu, sont défendus,

4°. Deux tierces majeures ne peuvent pas se suivre, & l'on ne permet que rarement deux sixtes majeures.

5°. Toute fausse-relation est défendue. (*Voyez fausse-relation.*)

6°. Jamais le *contre-point* ne doit commencer par sa tierce dans le dessus ; & à la rigueur, il ne doit jamais finir par l'accord mineur, mais par le majeur, en sorte que quoique la pièce soit en mineur, on finit en majeur.

7°. Il faut toujours passer d'une consonnance parfaite ou imparfaite à une parfaite, en mouvement contraire ou oblique. (*Voyez mouvement.*)

8°. Dans le milieu de la pièce il ne faut jamais que l'octave ou la quinte de la basse se trouve dans le dessus, encore moins l'unisson, quand la composition n'est qu'à deux parties ; ces consonnances parfaites font trop peu d'harmonie, & forment un repos trop marqué. Si cependant la suite du chant exigeoit nécessairement ou la quinte ou l'octave, on donnera la préférence à cette dernière.

9°. Toutes les dissonances doivent être préparées, liées & sauvées ; qui plus est, elles doivent toutes être préparées dans le temps foible ou levé ; paroître comme dissonance dans le temps fort ; se sauver dans le temps foible suivant ; & la note qui fait la préparation doit être au moins de la même valeur que celle qui forme la dissonance.

Une seule exception à cette règle est en faveur de l'accord de septième, dominant ou non, & de tous ses dérivés ; c'est-à-dire, l'accord de seconde ou de triton, celui de fausse quinte ou de grande sixte, & celui de petite sixte majeure ou mineure. La septième de l'accord de dominante, ainsi que toute dissonance qui en dérive, peut être préparée dans le tems fort ou dans le tems foible, & par conséquent se sauver dans le temps foible ou dans le fort ; enfin, elle peut être préparée elle-même, ou l'on peut la mettre sans préparation, pourvu que la note contre laquelle elle fait dissonance soit préparée.

10°. Lorsque dans un *contre-point* à plusieurs parties on est obligé de doubler un des intervalles d'un accord parfait, on préférera l'octave à la quinte, & celle-ci à la tierce : cette dernière ne peut jamais être doublée quand elle est note sensible, parce qu'alors elle doit monter d'un semiton sur la tonique dans les deux parties où elle se trouve, & causeroit par conséquent deux octaves. Dans les accords de sixte & dans les dissonans, on fera toujours attention à l'accord primitif d'où ils sont dérivés, pour doubler les intervalles qui peuvent l'être ; ainsi, dans l'accord de sixte mineure *mi*, *sol*, *ut*, on doublera l'*ut*, parce que c'est la fondamentale de l'accord primitif *ut*, *mi*, *sol* ; mais dans l'accord de sixte majeure *mi*, *sol*, *ut* ♯, on doublera le *mi* quinte de l'accord primitif *la*, *ut* ♯, *mi*, *sol* ; sur-tout on fera bien attention à cette règle dans les accords dissonans, parce que souvent les consonnances de l'accord primitif y paroissent comme dissonances ; par exemple, dans l'accord de seconde ou de triton, l'on doublera la seconde, quoiqu'elle ait ici l'air d'être la dissonance, parce qu'elle est la fondamentale de l'accord de dominante, d'où celui de seconde ou de triton est dérivé.

11°. Les parties qui se suivent immédiatement ; le dessus & la haute-contre, par exemple, ne doivent pas être plus écartées qu'à la dixième tout au plus ; & il ne faut pas mettre plusieurs quartes de suites entre le dessus & la haute-contre, quand ces deux parties sont éloignées du tenor de plus d'une octave.

Dans un *contre-point* à plus de deux parties, on peut faire succéder une fausse quinte à une quinte juste, mais plutôt en descendant qu'en montant.

Dans plusieurs livres qui traitent du *contre-point*, on enseigne d'abord à ajouter une, deux, trois, & même quatre parties à un plain-chant donné, & à former par ce moyen un faux-bourdon à deux ou plusieurs parties ; ensuite on passe aux différens *contre-points* figurés composés sur un sujet donné, & l'on trouve :

1°. Le *contre-point* figuré où l'on met deux notes dans le *contre-point* contre une dans le plain-chant ; ensorte que si celui-ci a des rondes, le premier a des blanches.

Dans cette sorte de *contre-point*, il y a deux choses auxquelles il faut faire attention.

1°. Il n'est jamais bon de faire commencer deux mesures de suite du dessus par l'octave ou par la quinte, quoiqu'il se trouve d'autres consonnances

dans le temps foible, parce que cela fait à l'oreille le même effet que deux octaves ou deux quintes de suite; la succession, *pl. de musique fig.* 75, est absolument défendue, parce que le saut de tierce n'est pas suffisant pour faire oublier les octaves ou les quintes à l'auditeur; quelques musiciens permettent la succession de la *fig* 76, à cause du saut de quarte qu'ils prétendent suffisant pour faire disparoitre le mauvais effet des octaves ou des quintes, mais il est constant que ce chant fait un effet très-peu harmonieux.

2°. Si l'on avoit un chant à deux parties de ce genre, on ne finira pas ce chant par trois consonnances, comme *à la figure 77 des planches de musique*, mais on pratiquera une dissonance comme au *n°*. 2 de la même figure, pour éviter la quinte entre les deux parties; quinte qui est absolument défendue dans un chant à deux parties.

Au reste, dans cette espèce de *contre-point*, on peut pratiquer des liaisons ou syncopes à chaque mesure, & on fera bien de s'y accoutumer, soit que la liaison serve à préparer une dissonance, soit qu'elle soit une simple liaison de consonnances: lorqu'un *contre-point* est tout composé de liaisons ou syncopes, on l'appelle *contre-point* syncopé ou lié.

2°. Le *contre-point* figuré, où l'on met quatre notes dans le *contre-point*, contre une dans le plain-chant, de façon que le plain-chant procédant par rondes, le *contre-point* procede par noires.

Dans cette sorte de *contre-point* on peut toujours remplir un saut de tierce par une note, quoiqu'elle soit dissonante; c'est-à-dire, qu'on y permet toujours la transition régulière; on permet encore l'irrégulière à la rigueur; mais moins on s'en servira, plus la composition sera harmonieuse.

Il est encore permis de sauter d'une note dissonante à une consonnante, pourvu que le sauvement de la dissonance vienne ensuite, & que l'harmonie fondamentale soit régulière; ainsi les traits de chant, *fig.* 78, *planches de Musique*, & tous leurs semblables sont bons.

Au reste, on évitera encore de commencer deux mesures de suite par des quintes ou des octaves; car, malgré les trois notes qui sont entre-deux, on éprouve un effet aussi désagréable que si les octaves & les quintes se succédoient immédiatement.

3°. Enfin vient le *contre-point* fleuri ou fleurtis, dans lequel on joint ensemble toutes les autres espèces de *contre-point*; on peut même mettre des croches dans ce dernier, mais avec ménagement, & en observant que quand il n'y en a que deux de suite, elles ne doivent jamais se trouver dans les temps forts, c'est-à-dire, dans le premier & le troisième de la mesure à quatre temps. On parle ici de la mesure à quatre temps ordinaire, où la mesure entière est marquée par une ronde.

Dans le fleurtis on permet encore d'anticiper le sauvement d'une dissonance, comme dans la *fig.* 79, *des planches de Musique*.

Jamais on ne compose une pièce entière, toute dans une seule & même espèce de *contre-point*: cela seroit pédant & maussade; mais en apprenant chaque sorte en particulier, on s'en rend maître, & on les combine ensuite à volonté. Il est clair que toute la composition se réduit aux différentes espèces de *contre-point* dont on vient de parler.

Excepté les *contre-points* dont on vient de donner les règles, & excepté les *contre-points* doubles, triples & quadruples, tout au plus, tous les autres, dont nous allons donner une liste par ordre alphabétique, sont tombés en désuétude. C'est pourquoi nous nous contenterons de dire en peu de mots ce que c'étoit.

Contre-point à la droite. Espèce de *contre-point* où toutes les notes vont diatoniquement, soit en montant, soit en descendant, & sans jamais faire de saut. Ceci ne s'entend que du *contre-point*, car quant au sujet ou plain-chant, il peut être comme l'on veut; ce qui doit aussi s'entendre des autres sortes.

Contre-point à la boiteuse ou *boiteux*. Sorte de *contre-point* obligé, affecté ou obstiné, qui consiste à mettre toujours dans chaque mesure du *contre-point* une blanche entre deux noires, ce qui donne à ce *contre-point* l'air de boiter.

Contre-point à la seconde, à la *quatte*, à la *quinte*. (Voyez ci-dessous *Contre-point double*.)

Contre-point coloré. (Voyez *Fleurtis*.)

Contre-point composé. Celui dans lequel le *contre-point* & le plain-chant font alternativement des diminutions; en sorte qu'une des parties a une tenue pendant que l'autre travaille.

Cette espèce de *contre-point* est d'un usage excellent pour apprendre à faire des imitations rigoureuses, & même des imitations libres, qui font sur l'auditeur le même effet que les premieres.

Contre-point contraint. (Voyez ci-dessous *Contre-point obligé*.)

Contre-point délié. Celui dans lequel on ne s'astraint absolument à rien qu'aux règles ordinaires & générales du *contre-point*. Le fleurtis est un vrai *contre-point délié*.

Contre-point diminué. (Voyez *Fleurtis*.) On l'appelle ainsi, parce qu'on y fait des diminutions.

Contre-point double. Nous avons déjà vu qu'on appelle *contre-point double* un *contre-point*, ou en général une pièce de musique, composée de façon que la basse puisse devenir dessus, & celui-ci basse; sans que pour cela l'harmonie cesse d'être bonne. Nous avons aussi déjà observé d'où le *contre-point* tire son origine.

Le *contre-point* double consiste donc en deux parties qui peuvent se renverser; mais ces deux parties peuvent être seules sans aucun accompagnement; elles peuvent être accompagnées d'autres parties qui ne sont que des parties de remplissage; enfin, au lieu de deux parties qui peuvent se renverser, on peut en avoir trois & même quatre qui toutes peuvent se renverser. Dans ce dernier cas le *contre-point* cesse d'être double, & devient triple ou quadruple.

Nous traiterons d'abord du *contre-point* double sans aucune partie de remplissage, parce que c'est celui qui demande le plus de précautions. Nous passerons delà au *contre-point* double avec des parties de remplissage. Enfin, nous dirons un mot des *contre-points* triples & quadruples.

Pour que le dessus devienne basse, & que la basse devienne dessus, il faut transposer une des deux parties, & élever la basse de plusieurs tons, ou au contraire, abaisser le dessus d'autant de tons. Si, par exemple, on avoit un trait de chant où les parties ne s'écartassent jamais de plus que d'une octave, il est clair qu'en élevant la basse d'une octave, ou en abaissant le dessus d'autant, on auroit le changement de parties dont il est question; mais si les deux parties s'écartoient de plus que de l'octave, & alloient jusqu'à la dixième, l'octave de la tierce, ou jusqu'à la douzième, l'octave de la quinte, alors aussi il faudroit transposer une des parties de dix ou de douze tons, pour que la basse devînt dessus, & ce dernier basse. Voilà l'origine des différens *contre-points doubles*.

On peut encore considérer le *contre-point* double sous un autre point de vue, & donner ce nom à toute composition disposée en sorte que l'on puisse transposer une des parties d'un ou de plusieurs tons sans gâter l'harmonie, & sans que la basse devienne dessus, ni celui-ci basse. Dans le trait de chant, n°. 1, *figure 80 des planches de musique*, on peut abaisser le dessus d'une tierce, sans que pour cela l'harmonie cesse d'être bonne, & sans que les parties changent, comme on peut voir par la même figure, n°. 2. Dans le trait de chant, n°. 1, *figure 81 des mêmes planches*, on peut au contraire abaisser la basse sans altérer la régularité de l'harmonie: voyez même *fig.* n°. 2. L'harmonie n'est point changée par la transposition du dessus, *fig.* 80, mais elle l'est par celle de la basse, *fig.* 81. Cette espèce de *contre-point* change donc l'éloignement des parties & quelquefois l'harmonie; dans ce dernier cas, il est bon pour apprendre à donner plusieurs harmonies au même chant; dans le premier il est bon pour apprendre à transposer une partie sans rien changer à l'harmonie.

Pour distinguer ces deux différens *contre-points* doubles, nous appellerons le premier, celui où le renversement a réellement lieu, *contre-point double avec renversement*; & le second, c'est-à-dire, celui où les parties peuvent être transposées, *contre-point double avec transposition.*

Le *contre-point* double avec transposition est encore de deux sortes:

1°. Celui dans lequel les parties se rapprochent, comme *fig.* 80, *planch. de musiq.*

2°. Celui dans lequel les parties s'écartent; comme *fig.* 81, *planch. de musiq.*

L'on peut transposer un chant à volonté à la seconde, à la tierce, à la quarte, &c. & par conséquent on aura tout autant de *contre-points* doubles, soit à renversement, soit à transposition. Nous ne traiterons ici que des *contre-points* doubles à l'octave, à la tierce & à la dixième, à la quinte & à la douzième, tant parce que ce sont les plus faciles à pratiquer, & par conséquent les plus utiles, que parce que, à l'aide des règles générales que nous allons donner, & de l'application que nous en ferons aux *contre-points* doubles à l'octave, à la tierce & dixième, & à la quinte & douzième, tout musicien pourra facilement dresser les règles nécessaires pour les *contre-points* à d'autres intervalles.

Avant de donner ces règles, il sera bon d'avertir qu'il faut observer les règles de la composition en général; il n'est jamais permis d'employer une mauvaise modulation, une mélodie forcée, une harmonie dure & choquante dans un *contre-point* double, sous prétexte que l'on est gêné. Le *contre-point* double n'est pas fait pour que le compositeur néglige rien de ce qui rend la musique agréable & expressive; il est fait, au contraire, pour rendre la musique plus riche & plus variée, en fournissant le moyen de montrer un même trait de chant sous plusieurs faces, tantôt dans le dessus, tantôt dans la basse; tantôt dans un mode, tantôt dans un autre; tantôt enfin avec un accompagnement, tantôt avec un autre.

Règle générales du Contre-point double.

Première règle. Dans le *contre-point* double avec renversement, il ne faut pas que les parties s'écartent plus de l'intervalle auquel on veut les transporter pour effectuer le renversement; par exemple, les parties d'un *contre-point* double avec renversement à l'octave ne doivent jamais s'éloigner que de l'octave tout au plus; sans cela il est clair que le renversement n'auroit plus lieu, & qu'en transposant le dessus à l'octave inférieure, ou la

basse à la supérieure, on ne feroit que rapprocher les parties.

Dans le *contre-point double* avec transposition entre les parties qui se rapprochent, il faut que ces parties observent toujours au moins la distance de l'intervalle dont on veut les rapprocher, sans cela elles se croiseroient, & au lieu d'un *contre-point* double avec transposition, on en auroit un avec renversement.

Comme dans toute bonne composition, deux parties voisines, le dessus & la haute-contre, par exemple, ne doivent jamais s'ecarter de plus d'une dixième, on fera bien, quand on voudra pouvoir écarter les parties par le *contre-point double* à transposition, on fera bien, dis-je, de ne pas mettre les parties à un tel intervalle, qu'après la transposition elles s'écartent de plus que d'une dixième; ainsi si l'on vouloit composer un *contre-point double*, avec transposition, où l'on pût éloigner les deux parties d'une quinte, on ne les écartera pas dans ce *contre-point* de plus que d'un sixte; mais si les deux parties à écarter ne sont pas voisines, & s'il y en a d'autres entre deux, alors on peut les écarter autant qu'on veut.

Deuxième règle. Il faut éviter tous les intervalles qui donnent, après le renversement ou la transposition, des intervalles dissonans, mal préparés ou mal sauvés, & des marches défendues.

Quant aux marches défendues, la règle n'a lieu que dans le *contre-point double*, avec renversement à l'octave; dans tous les autres on rend les marches défendues permises, en plaçant un # ou un *bémol* devant une des deux notes qui forment la marche défendue.

Pour bien comprendre cette seconde règle générale, il faut savoir ce que chaque intervalle produit par le renversement ou par la transposition: en voici la manière.

Manière générale de trouver ce que chaque intervalle devient par le renversement & par la transposition.

Prenez un nombre plus grand de l'unité que celui qui indique l'intervalle auquel vous voulez pratiquer le renversement, & retranchez en le nombre qui indique l'intervalle que vous voulez renverser; le nombre restant indique l'intervalle produit par le renversement.

Pour savoir ce que devient chaque intervalle par la transposition, ajoutez ou retranchez, après l'avoir diminué de l'unité, le nombre qui exprime l'intervalle auquel vous voulez pratiquer la transposition, du nombre qui exprime l'intervalle que vous voulez transposer; & la somme ou la différence vous indiquera l'intervalle cherché.

La seconde régle générale est la source de plusieurs règles particulières pour chaque espèce de *contre-point double*; ces règles particulières n'étant que des applications de cette seconde règle générale, nous nous contenterons de donner celles qui regardent les *contre-points doubles* à l'octave, à la tierce & dixième, & à la quinte & douzième.

Du Contre-point double à l'octave.

Il est clair que le *contre-point double* avec transposition à l'octave, peut toujours avoir lieu, pourvu que les parties soient dans l'éloignement convenable; car l'on sait que l'on peut transposer toutes les mélodies à l'octave inférieure ou supérieure sans qu'elles changent: ainsi il ne nous reste qu'à traiter du *contre-point double* avec renversement à l'octave entre deux parties.

D'abord pour savoir ce que devient chaque intervalle par le renversement à l'octave, retranchez le nombre qui exprime cet intervalle de 9, nombre plus grand de l'unité que le nombre 8, qui indique l'octave, intervalle auquel le renversement doit se faire. Ainsi:

l'octave $\overset{9}{8}$, la $\overset{9}{7^e}$, la $\overset{9}{6^e}$, la $\overset{9}{5^e}$, la $\overset{9}{4^e}$, la $\overset{9}{3^e}$, la $\overset{9}{2^e}$, l'unisson 1.
donne l'unisson $\overline{1}$, la $\overline{2^e}$, la $\overline{3^e}$, la $\overline{4^e}$, la $\overline{5^e}$, la $\overline{6^e}$, la $\overline{7^e}$, l'octave $\overline{8^e}$.

d'où résultent les règles particulières suivantes.

Première règle. Deux quartes de suite sont défendues; elles donnent deux quintes par le renversement.

Deuxième règle. La quarte consonnante ne peut avoir lieu; elle fait trop peu d'harmonie. La quarte dissonante préparée & sauvée régulièrement peut avoir lieu; on fera cependant bien de ne guère l'employer, parce que par le renversement elle donne une quinte dissonante, qui est toujours peu harmonieuse. (Voyez ci-dessous *Règle troisième.*)

Troisième règle. La quinte ne peut avoir lieu comme consonnance, & par conséquent elle ne peut se trouver, ni au commencement, ni à la fin d'une phrase musicale, parce que par le renversement elle donne la quarte, consonnance trop peu harmonieuse pour entrer dans une composition à deux parties. La quinte dissonante peut avoir lieu lorsqu'elle est préparée & sauvée régulièrement par la basse. (Voyez *planc. de Musiq. fig.* 82.) Cependant on feroit mieux de s'abstenir absolument de la quinte dans une composition à deux parties; elle n'est pas assez harmonieuse: au moins, si on ne peut l'éviter, on dirigera la mélodie, en sorte qu'elle contienne la tierce,

la sixte, ou même la septième, suivant que l'harmonie l'exige. (Voyez *planches de musique*, *figure* 83.)

Quatrième règle. Evitez la sixte d'un accord de sixte-quarte : cet accord est trop peu harmonieux pour entrer dans une composition en *duo*; ainsi l'exemple, *planches de musique*, *fig.* 84, n'est pas bon, parce qu'il faut sous-entendre l'accord de sixte-quarte; d'ailleurs on est incertain si les notes *sol* & *mi* appartiennent à l'accord parfait majeur d'*ut*, ou au mineur de *mi*. Par la même raison on fera bien d'éviter la tierce supérieure de l'accord parfait, c'est-à-dire, celle que forment la quinte & la tierce de l'accord, comme *mi*, *sol*, à moins que la suite du chant ne détermine exactement le mode, comme la mélodie, *planc. de musique*, *fig.* 85, où l'on voit paroître cette tierce marquée d'une croix quatre fois, mais toujours d'une façon non-équivoque.

Tous les intervalles dont nous n'avons pas parlé peuvent s'employer à l'ordinaire dans ce genre de *contre-point* double.

Du Contre-point double, avec renversement à l'octave, & avec des parties de remplissage.

Si le chant qui forme le *contre-point double* est exécuté par deux voix en *duo*, ou par deux instrumens différens des autres, comme le seroient deux flûtes, accompagnées de violons, on fera bien d'observer toutes les règles du *contre-point double* à deux parties, parce que les deux voix ou les deux instrumens se distinguent, & préoccupent l'oreille presque autant que s'ils étoient seuls; la règle quatrième est la seule qu'on puisse négliger, & l'exemple, *planches de musique*, *fig.* 84, avec une troisième partie, comme *fig.* 86, est très-bon. Nous avertissons, une fois pour toutes, que dans le cours de cet article, quand nous parlerons des deux parties, accompagnées de parties de remplissage, nous entendons par-là que toutes les parties ne font ensemble qu'un tout, comme un chœur, &c. & non que les deux parties du *contre-point* forment un duo, & les autres l'accompagnement.

Si les deux parties qui exécutent le chant en *contre-point* double, sont deux voix ou deux instrumens mêlés avec d'autres de même espèce, comme dans un chœur, on peut, sur-tout si le renversement n'oblige pas une de ces parties à devenir la basse, on peut, dis-je, employer la quarte & la quinte, préparées & sauvées quand elles sont dissonantes; ainsi, dans ce cas, on n'est absolument obligé d'observer que la première régle.

Enfin, si les deux parties dont le chant constitue le *contre-point double*, sont plus écartées qu'à l'octave, ce qui ne peut avoir lieu que lorsque ces parties sont separées par au moins une partie de remplissage, on pourra faire le renversement à la double octave ou à la quinzième; dans ce cas les grands compositeurs employent quelquefois, mais avec précaution, la neuvième sauvée sur l'octave, & la neuvième sauvée sur la sixte. (Voyez *planc. de musiq.*, *fig.* 87 & 88.)

Remarquez que lorsque les parties qui forment le *contre-point double* sont séparées de plus que d'une octave, & que par conséquent le renversement se fait à la quinzième; remarquez, dis-je, que souvent on transpose le premier dessus à l'octave inférieure, & le second à l'octave supérieure, comme nous l'avons fait dans les *fig.* 87 & 88; ce qui se fait, tant pour ne pas porter les parties hors de leur diapason naturel, que pour que les parties de remplissage restent à leur place.

Du Contre-point triple & quadruple, avec renversement à l'octave.

Pour pouvoir renverser les parties indifférement & à volonté, évitez la quinte consonnante, parce qu'elle devient quarte, & observez dans toutes les parties les autres règles du *contre-point double* à l'octave.

Du Contre-point double à la tierce & à la dixième.

L'on confond ordinairement la tierce & la dixième, & l'on dit toujours que *mi* est la tierce d'*ut*, quoique ce *mi* soit effectivement l'octave, la double octave, &c. de la tierce d'*ut*.

Dans le *contre-point* double à la tierce & à la dixième, on ne peut pas confondre ainsi ces deux intervalles; car un son abaissé d'une tierce reste souvent dans le dessus, tandis qu'abaissé d'une dixième, il se trouve à la basse, & donne par conséquent un intervalle renversé du premier; par exemple, transposons *ut*, octave d'*ut*, d'une tierce, nous trouverons *la* sixte d'*ut*; abaissons ce même *ut* d'une dixième, nous retrouvons bien le même ton *la*, mais il est d'une octave plus bas que le premier; & au lieu d'être la sixte majeure d'*ut*, il est la tierce mineure au-dessous.

Le *contre-point* double à la tierce n'a lieu que pour la transposition; car l'on sent aisément qu'un *contre-point* double, avec renversement à la tierce, ne pouvant jamais permettre aux deux parties un plus grand éloignement que la tierce (par la première règle générale,) seroit trop borné pour produire une mélodie passable. Nous avons donc le *contre-point* double avec transposition à la tierce, & le *contre-point* double avec renversement à la dixième; mais le *contre-point* double avec transposition à la tierce est de deux sortes; car,

1°. On peut transposer le dessus à la tierce supérieure, la basse restant, ou la basse à la tierce inférieure,

férieure, le dessus restant, c'est-à-dire, qu'on écarte les parties d'une tierce.

2°. On peut transposer le dessus à la tierce inférieure, la basse restante, ou la basse à la tierce supérieure, le dessus restant, & alors on rapproche les deux parties d'une tierce.

Du Contre-point double, avec la transposition à la tierce entre deux parties qui s'écartent.

Pour savoir ce que devient chaque intervalle par cette transposition, ajoutez 2 au nombre qui indique l'intervalle; ainsi:

	l'unisson 1,	la 2ᵉ,	la 3ᵉ,	la 4ᵉ,	la 5ᵉ,	la 6ᵉ,	la 7ᵉ,	& l'octave 8.
	2	2	2	2	2	2	2	2
donne	la 3ᵉ,	la 4ᵉ,	la 5ᵉ,	la 6ᵉ,	la 7ᵉ,	la 8ᵉ,	la 9ᵉ,	la 10ᵉ.

On ne va pas plus loin, tant parce qu'on ne retrouveroit que les octaves des intervalles déjà trouvés, que parce que deux parties seules ne s'écartent jamais de plus que d'une dixième.

Delà résultent les règles suivantes.

Première règle. La tierce devient quinte, & la sixte octave; ainsi deux tierces & deux sixtes de suite sont défendues, parce qu'il en résulteroit deux quintes ou deux octaves de suite.

Cette première règle rend cette sorte de *contre-point* difficile à composer chantant & harmonieux; remarquez aussi que comme la tierce, la sixte & l'octave sont les seuls intervalles qui restent consonnans après la transposition, ce sont aussi les seuls qui puissent servir à préparer & sauver les dissonances. Nous ne parlons pas de la quarte consonnante qui devient sixte, parce qu'elle est bannie de toute bonne composition en *duo*.

Deuxième règle. La seconde préparée dans la basse ne peut se sauver que sur le triton; alors elle donne après la transposition une quarte sauvée sur une sixte, comme on le voit *Planches de musique*, *fig.* 89.

Troisième règle. Nous avons déjà dit que la quarte consonnante est défendue; quant à la dissonante, celle qui est préparée dans le dessus & se sauve sur la tierce, comme *Planc. de mus.*, *fig.* 90, n'est pas trop bonne; celle qui est préparée dans le dessus ou dans la basse, & qui se sauve sur la sixte, comme *fig.* 91, vaut mieux; on peut aussi employer le triton de cette dernière manière.

Quatrième règle. La quinte devient septième, ainsi elle doit toujours être préparée & sauvée. La quinte, ou mieux encore la fausse quinte, préparée dans le dessus, peut se sauver sur la tierce; alors elle devient septième sauvée sur la quinte. Voyez *planc. de musiq.*, *fig.* 92. La quinte, préparée convenablement, peut encore se sauver sur le triton, qui se sauve ensuite lui-même sur la sixte. Voyez *planc. de musiq.*, *fig.* 93. Enfin on peut passer de la quinte à l'octave, comme *fig.* 94, pourvu que ce soit à une cadence parfaite; cette quinte devient septième sauvée sur la tierce.

Cinquième règle. La septième, préparée de l'octave dans le dessus, peut se sauver sur la sixte ou sur la tierce; dans le premier cas elle devient neuvième sauvée sur l'octave, & dans le second neuvième sauvée sur la quinte. Voyez *planc. de musiq.* *fig.* 95, nᵒˢ. 1 & 2.

Sixième règle. Enfin dans cette sorte de *contre-point*, les parties doivent toujours aller par mouvement contraire ou oblique, quand elles passent d'une consonnance à l'autre, parce que sans cela il y auroit des quintes ou des octaves cachées.

Du Contre-point double, avec transposition à la tierce, entre deux parties qui s'écartent & qui sont accompagnées d'autres parties de remplissage.

Les mêmes règles ont lieu; mais lorsque les deux parties qui composent le *contre-point double* sont assez hautes pour qu'aucune ne devienne basse par la transposition, on peut employer sans scrupule la quarte comme consonnante, & s'en servir pour préparer & sauver les dissonances; on peut même aussi sauver quelques dissonances sur le triton.

Du Contre-point double, avec transposition à la tierce entre plusieurs parties qui s'écartent.

Si, par exemple, on vouloit composer à quatre parties, en sorte que l'on pût élever les trois parties supérieures d'une tierce, on observera que chaque partie soit suivant les règles données ci-dessus, eu égard à la basse; en élevant les trois parties supérieures également d'une tierce, il est clair qu'elles restent entr'elles comme auparavant. Si l'on ne vouloit élever qu'une partie d'une tierce, alors cette partie devroit observer les règles données ci-dessus envers les parties inférieures; quant aux supérieures, elles observeroient les règles du *contre-point double*, avec transposition à la tierce, quand les parties se rapprochent; règles que nous allons donner: au reste le *contre-point double*, avec transposition entre plusieurs parties, ne peut être d'aucune utilité réelle.

Du contre-point double, avec tranſpoſition à la tierce entre deux parties qui ſe rapprochent.

Pour ſavoir ce que devient chaque intervalle, par la tranſpoſition, retranchez deux du nombre qui indique l'intervalle; ainſi,

	la 10^e,	la 9^e,	la 8^e,	la 7^e,	la 6^e,	la 5^e,	la 4^e,	la 3^e.
	2	2	2	2	2	2	2	2
donne	la 8^e,	la 7^e,	la 6^e,	la 5^e,	la 4^e,	la 3^e,	la 2^e,	l'uniſſon 1.

On ne va pas plus loin, parce que les deux parties ne peuvent jamais s'approcher plus qu'à la tierce, ni s'écarter plus que d'une dixième, ſuivant la première règle genérale.

On voit par le changement des intervalles que nous venons d'indiquer, que cette eſpèce de *contre-point* eſt préciſément le contraire du précédent; car les intervalles ſe produiſent réciproquement; auſſi les règles que nous allons donner ne ſont que les précédentes renverſées.

Première règle. Evitez deux dixièmes & deux tierces de ſuite; elles donnent deux octaves ou deux uniſſons par la tranſpoſition. La tierce même doit abſolument être évitée dans une compoſition à deux parties, parce qu'elle donne l'uniſſon; tout au plus on peut la tolérer au commencement & à la fin.

Remarquez que comme la dixième, l'octave & la quinte reſtent des conſonnances après la tranſpoſition, vous pouvez vous en ſervir pour préparer & ſauver les diſſonances; bien entendu en obſervant les règles de l'harmonie, & celles que nous allons encore donner.

Deuxième règle. Préparez la quarte, ou mieux encore le triton de la tierce, & ſauvez-le ſur la ſixte: vous aurez par la tranſpoſition une ſeconde ſauvée ſur le triton. Voyez *planc. de muſiq. fig.* 89, en prenant la tranſpoſition pour chant primitif, & ce dernier pour tranſpoſition.

Troiſième règle. La ſixte conſonnante eſt défendue; elle donne une quarte par la tranſpoſition, & la quarte eſt trop peu harmonieuſe pour une compoſition en *duo*. Quant à la ſixte diſſonante, celle qui eſt préparée par le deſſus & ſe ſauve ſur la quinte, n'eſt pas trop bonne; mais on peut très-bien employer la ſixte préparée dans le deſſus ou dans la baſſe, & ſauvée ſur l'octave, ſur-tout à la fin d'une phraſe. Voyez *planc. de muſiq. fig.* 90 & 91, en prenant toujours la tranſpoſition pour chant primitif, & celui-ci pour tranſpoſition.

Quatrième règle. La ſeptième, préparée régulièrement, ne peut ſe ſauver ſur la tierce, parce que dans ce cas elle devient une quinte qui paſſe à l'uniſſon. Mais la ſeptième mineure ſur-tout peut ſe ſauver ſur la quinte. Voyez *planc. de muſiq.*, *fig.* 92. La ſeptième peut encore ſe ſauver ſur la ſixte, ſur-tout ſur la majeure, pourvu que la ſixte paſſe enſuite à l'octave; alors elle devient une quinte qui paſſe à la quarte ou au triton, lequel ſe ſauve ſur la ſixte. Voyez *fig.* 93, dans laquelle il faut prendre la tranſpoſition pour chant primitif, & au contraire. Enfin, la ſeptième, préparée dans le deſſus, peut ſe ſauver ſur la dixième, comme *fig.* 94; en prenant la tranſpoſition pour chant primitif, elle devient par la tranſpoſition une quinte qui paſſe à l'octave; ce dernier emploi de la ſeptième n'eſt pas trop bon: il n'eſt guère tolérable qu'à une cadence parfaite.

Cinquième règle. Enfin la neuvième, préparée ſuivant les règles, peut ſe ſauver ſur l'octave & ſur la quinte: alors elle devient ſeptième ſauvée ſur la ſixte & ſur la tierce, comme le prouve la *fig.* 95, en prenant les tranſpoſitions pour chants primitifs, & au contraire.

Du contre-point double, avec tranſpoſition à la tierce entre deux parties qui ſe rapprochent, & qui ſont accompagnées de parties de rempliſſage.

Obſervez toutes les règles que nous venons de donner, mais avec la différence que quand le *contre-point* eſt dans les parties ſupérieures, en ſorte que la tranſpoſition n'en change aucune en baſſe, on peut employer la ſixte comme conſonnance, & s'en ſervir pour préparer & ſauver les diſſonances.

Du Contre-point double, avec tranſpoſition à la tierce entre pluſieurs parties qui s'ecartent.

Il eſt clair qu'on ne peut guère rapprocher que deux parties; car pour en rapprocher davantage, il faudroit que le chant fût compoſé de parties fort écartées: ſi, par exemple, on vouloit rapprocher tous les deſſus de la baſſe, on obſervera pour chaque deſſus les règles données plus haut; mais ſi la partie qu'on veut rapprocher d'une autre eſt une partie mitoyenne, alors on obſerve les règles du *contre-point double*, avec tranſpoſition, quand les parties s'écartent, eu égard aux parties dont la partie à tranſpoſer doit s'écarter; & les règles de l'autre *contre-point*, eu égard aux parties dont elle doit ſe rapprocher. En général ces

deux sortes de *contre-points* à transposition ne sont pas fort utiles à pratiquer seuls, mais ils servent avantageusement pour multiplier, sans beaucoup de peine, les parties d'un *contre-point double* à renversement; c'est ce que nous verrons plus bas.

Du Contre-point double, avec renversement à la dixième entre deux parties.

Pour savoir ce que devient chaque intervalle par le renversement, retranchez le nombre qui indique cet intervalle de 11; ainsi,

	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11.
	la 10^{e},	la 9^{e},	la 8^{e},	la 7^{e},	la 6^{e},	la 5^{e},	la 4^{e},	la 3^{e},	la 2^{e},	l'1.
devient	1^{e},	2^{e},	3^{e},	4^{e},	5^{e},	6^{e},	7^{e},	8^{e},	9^{e},	10^{e}.

d'où résultent les règles particulières suivantes.

Première règle. L'octave de la tierce ou dixième ne peut avoir lieu qu'au commencement ou à la fin, & on ne peut jamais en mettre deux de suite, parce qu'elles deviennent l'unisson.

Deuxième règle. Deux tierces & deux sixtes de suite sont défendues, elles donneroient deux octaves ou deux quintes; mais on peut faire succéder une sixte majeure à une mineure, comme *planc. de musiq. fig.* 96.

Dans cette espèce de *contre-point*, l'octave, la sixte, la quinte & la tierce restent des consonnances, & peuvent par conséquent servir à préparer & à sauver les dissonances, toujours en observant les règles.

Une autre observation qu'il faut faire, c'est qu'au lieu d'élever la basse d'une dixième, on peut se contenter de l'élever d'une tierce, pourvu qu'on abaisse le dessus d'une octave. Voyez *le renversement*, n°. 2, de la *fig.* 96.

Troisième règle. Puisque la tierce devient octave, & que la sixte devient quinte, on doit éviter de faire succéder une de ces consonnances à l'autre; au moins si on fait succéder une sixte à une tierce, & au contraire, il faut que ce soit par mouvement oblique ou contraire, pour éviter les quintes & les octaves cachées.

Quatrième règle. La neuvième préparée régulièrement peut se sauver sur l'octave, comme *planc. de musique, fig.* 97. Alors elle devient une seconde sauvée sur la tierce: on peut aussi sauver la neuvième sur la quinte; comme *fig.* 98: alors elle devient seconde sauvée sur la sixte.

Cinquième règle. La septième, préparée convenablement, ne peut se sauver que sur la quinte, comme *fig.* 99; alors elle devient quarte ou triton sauvée sur la sixte.

Sixième règle. La quarte ne peut jamais paroître que comme dissonance, parce qu'elle devient septième; il faut donc toujours la préparer convenablement, & la sauver ensuite sur la sixte; alors elle devient septième sauvée sur la quinte, comme le prouve le renversement de la *fig.* 99: observez que le triton vaut mieux que la quarte.

Septième règle. Puisque la seconde devient neuvième, il faut toujours la préparer régulièrement & la sauver sur la tierce ou sur la sixte; alors elle devient neuvième sauvée sur l'octave & sur la quinte, comme le prouvent la règle quatrième & les *fig.* 97 & 98, *planc. de musiq.*, en prenant le renversement pour chant primitif.

Le *contre-point double* avec renversement à la dixième n'est guère bon entre deux parties seules ou récitantes, parce que, soit dans le chant primitif, soit dans le renversement, on est toujours obligé d'employer des octaves & des quintes, intervalles peu harmonieux, & bannis de toute bonne composition en duo. Le *contre-point* à la dixième sert donc principalement dans les pièces à plusieurs parties, comme les chœurs, les fugues, &c.

Du Contre-point double, avec le renversement à la dixième entre deux parties, accompagnées d'autres parties.

Nous venons déjà de remarquer que c'est véritablement là où le *contre-point double* à la dixième est utile & bon.

Du Contre-point, avec renversement à la dixième entre plusieurs parties récitantes.

Si l'on veut pouvoir renverser indifféremment trois, quatre, ou même plus de parties, il faut que toutes ces parties observent entr'elles les règles données ci-dessus pour deux parties.

Le *contre-point* avec renversement à la dixième a un avantage assez singulier; c'est qu'après le renversement on peut, en joignant les deux parties du chant primitif au renversement, produire un chant régulier à trois parties, ce qui est clair; car les deux primitives s'accordent entr'elles: le renversement s'accorde aussi avec la partie qui reste en place; il s'accorde encore avec le chant dont il est déduit par le renversement, car il est à la tierce: donc ces trois parties s'accordent. Voyez-en un exemple, *planc. de musiq. fig.* 100 & 101.

Après le second de ces renversemens, le chant reste dans le même mode, mais il change après

le premier. Nous avons déjà dit plus haut qu'on peut changer la basse en dessus, ou le dessus en basse à volonté; c'est au compositeur à voir lequel de ces deux renversemens lui convient le mieux.

Ce n'est pas tout encore: si l'on compare avec attention les règles des *contre-points* avec transposition à la tierce, & celle du *contre-point* avec renversement à la dixième, on s'appercevra d'abord qu'elles ont beaucoup d'affinité, & delà vient que très-souvent les parties du même chant qu'on peut renverser à la dixième peuvent aussi se rapprocher ou s'écarter par les *contre-points* avec transposition. S'il n'y a qu'une de ces parties qui se puisse transposer, on pourra d'abord faire un chant à trois parties d'un chant à deux, car le premier & le second dessus faisoient un chant; on peut transposer, par exemple, le premier dessus à la tierce supérieure: ce premier dessus, ainsi transposé, fait encore une bonne harmonie avec le second; mais le premier dessus & sa transposition à la tierce font aussi une bonne harmonie ensemble, car les chants à la tierce sont bons: donc ces trois parties font un chant régulier.

Si l'on peut transposer non-seulement le premier dessus, mais aussi le second, alors il est clair qu'au lieu de trois parties on en aura quatre qui formeront ensemble un chant régulier.

Examinons maintenant le chant à deux parties de la *fig.* 100, c'est-à-dire, le premier & le second dessus, & nous verrons que ces deux parties peuvent se rapprocher par la transposition du second dessus à la tierce supérieure: il est vrai que ces parties seules, ainsi rapprochées, feroient un chant peu harmonieux, mais ce chant est bon à trois parties, comme *fig.* 102.

Si nous pouvions à présent aussi transposer le premier dessus à la tierce, on auroit un chant complet à quatre parties; mais ce premier dessus peut effectivement se transposer à la tierce supérieure, hors le seul *si* de l'avant dernière mesure, qui faisant la quinte avec le *mi* du second dessus, doit, suivant la règle quatrième du *contre-point double*, avec transposition à la tierce entre deux parties qui s'écartent, être préparée & sauvée, & ici il n'est ni l'un ni l'autre; mais changeons ce *si* en *re*, & l'on aura le chant régulier à quatre parties, *fig.* 103.

Ces quatre parties sont très-resserrées, ce qui fait qu'elles s'embarrassent & se croisent réciproquement; pour y remédier, abaissons le second dessus & sa transposition d'une octave, ce qui peut toujours se faire; alors les deux parties supérieures sont bien éloignées des autres: mais tout chant à la tierce peut se renverser à l'octave par la nature même du *contre-point* double avec renversement à l'octave; ainsi renversons à l'octave la transposition du premier dessus, & nous aurons le chant net & régulier, *planc. de musiq.*, *fig.* 104.

Lorsque le second dessus peut se transposer à la tierce supérieure, comme ici, il est clair que sa transposition à la tierce, & son renversement à la dixième supérieure, donnent précisément le même chant, mais dans deux octaves différentes: la comparaison du renversement du second dessus, *fig.* 101, & de sa transposition, *fig.* 103, le montre clairement.

Du Contre-point double à la quinte & à la douzième.

Tout comme dans le *contre-point* double à la tierce & à la dixième, on ne doit pas confondre la tierce & la dixième, son octave, de même ici il ne faut pas confondre la quinte & la douzième.

Nous ne parlerons du *contre-point* double à la quinte que par rapport à la transposition: le *contre-point* avec renversement à la quinte est très-borné; d'ailleurs il se fonde sur les mêmes règles que le *contre-point* double avec renversement à la douzième.

Ce qu'on a dit des différentes façons de faire la transposition dans le *contre-point* avec transposition à la tierce, a aussi lieu dans celui avec transposition à la quinte.

Du Contre-point double, avec transposition à la quinte entre deux parties qui s'écartent.

Pour savoir ce que devient chaque intervalle, ajoutez 4 au nombre qui l'exprime; ainsi,

l'unisson	1,	la 2e,	la 3e,	la 4e,	la 5e,	la 6e.
	4	4	4	4	4	4
donne	la 5e,	la 6e,	la 7e,	la 8e,	la 9e,	la 10e.

Nous n'allons pas plus loin ici, parce que deux parties ne peuvent s'écarter que d'une dixième.

Première règle. La seconde, préparée régulierement, peut se sauver sur la sixte; alors elle devient une sixte qui passe à la dixième ou à l'octave de la tierce. Voyez *planc. de musiq.*, *fig.* 105. La seconde peut encore se sauver sur la tierce; pourvu que celle-ci soit sauvée régulièrement, comme nous allons le dire. Voyez *planc. de musiq.* *fig.* 106.

Deuxième règle. La tierce doit toujours être préparée, soit dans l'une, soit dans l'autre partie; elle peut passer à la sixte; alors elle devient septième sauvée sur la tierce. Voyez la seconde & troisième mesure de la *fig.* 106, *planc. de musiq.* La tierce peut encore devenir seconde comme *fig.* 107, ce qui n'est bon qu'avec au moins une partie de plus; enfin, à la fin d'une période on pourroit faire passer la tierce à l'unisson, comme *fig.* 108.

Troisième règle. La quarte, préparée dans le dessus, peut se sauver sur la tierce: elle peut encore se sauver sur la sixte; & suivant le cas, elle peut être préparée indifféremment dans les deux parties. Voyez *planc. de musiq. fig.* 109.

Quatrième règle. La quinte, toujours préparée dans le dessus, peut passer à la quarte ou à la sixte. Voyez *fig.* 110. On pourroit encore passer de la quinte à l'unisson; mais cela n'est tolérable qu'à la fin d'une période. Voyez *fig.* 111.

Remarquez qu'on peut souvent employer cette espèce de *contre-point* à cause que la sixte devient tierce par la transposition: tout chant par sixte peut être écarté d'une quinte. Remarquez encore que puisque la sixte reste seule consonnante après la transposition, elle est aussi la seule qui puisse servir à préparer & à sauver finalement les dissonances.

Du Contre-point double, avec transposition à la quinte entre deux parties qui s'écartent & qui sont accompagnées d'autres parties de remplissage.

Si l'on ne veut pas séparer les deux parties qui forment le *contre-point* double par une partie de remplissage, on observera toutes les règles ci-dessus, hors que la quarte peut ici être employée comme consonnance, & qu'on n'en peut jamais mettre deux de suite, parce qu'elles deviennent octaves après la transposition. Voyez un exemple de la quarte consonnante, *planc. de musiq. fig.* 112.

Si l'on veut insérer une ou plusieurs parties entre celles qui forment le *contre-point* double, alors il faut d'abord examiner ce que deviennent la septième, l'octave & la neuvième par la transposition.

La 7^e, la 8^e, la 9^e.
4 4 4
devient 11^e ou quarte, 12^e ou quinte, 13^e ou sixte.

D'où résultent les règles suivantes.

Première règle. La septième, préparée dans le dessus, ne peut se sauver que sur la sixte, & elle devient quarte dissonante, sauvée sur la tierce. Voyez *planc. de musiq.*, *fig.* 113.

Remarquez que puisque l'octave devient quinte & reste par conséquent consonnance, on peut s'en servir comme telle, & qu'ainsi on peut substituer l'octave à l'unisson dans les derniers exemples des règles deux & quatre; alors on pourroit pratiquer ces exemples, comme *fig.* 114, n^{os}. 1 & 2.

Deuxième règle. La neuvième, préparée régulierement, peut se sauver sur l'octave: elle devient une sixte dissonante, & sauvée sur la quinte: on peut encore la sauver sur la sixte, alors elle devient une sixte qui passe à la tierce. Voyez *planc. de musiq.*, *fig.* 115, n^{os}. 1 & 2.

Du Contre-point double, avec transposition à la quinte entre deux parties qui se rapprochent.

Tout comme le *contre-point* double avec transposition à la tierce entre deux parties qui se rapprochent, est précisément le contraire de celui où les parties s'écartent; de même le *contre-point* double avec transposition à la quinte entre deux parties qui se rapprochent, est précisément le contraire de celui où les parties s'écartent; & l'on n'a qu'à renverser les règles & les exemples précédens, pour trouver les règles & les exemples du *contre-point* double avec transposition à la quinte entre deux parties qui se rapprochent.

Du Contre-point double, avec renversement à la douzième entre deux parties.

Pour savoir ce que deviennent les intervalles par le renversement, retranchez de 13 le nombre qui exprime chaque intervalle: ainsi,

13 13 13
l'unisson 1, la 2^e, la 3^e.
donne la 12^e ou quinte, la 11^e ou quarte, la 10^e ou tierce.

13 13 13 13 13 13 13
la 4^e, la 5^e, la 6^e, la 7^e, la 8^e, la 9^e, la 10^e.
la 9^e, la 8^e, la 7^e, la 6^e, la 5^e, la 4^e, la 3^e.

Ce qui occaſionne les règles ſuivantes.

Première règle. La ſeconde, préparée dans la baſſe, ne peut ſe ſauver que ſur la tierce; elle devient quarte ſauvée ſur la tierce, comme *planc. de muſiq. fig.* 116.

Remarquez que la ſeconde ne peut pas être pratiquée entre deux parties ſeules, parce qu'elle donne une onzième, intervalle trop grand pour être employé dans un *duo ;* mais on peut cependant l'employer dans un *ſolo*, parce que la baſſe peut s'écarter de deux octaves du deſſus, par la gravité de ſon diapazon naturel. Remarquez encore que puiſque la quinte, l'octave & la tierce reſtent conſonnantes, on peut s'en ſervir pour préparer & ſauver les diſſonances.

Deuxième règle. La quarte préparée dans le deſſus ne peut ſe ſauver que ſur la tierce; elle devient alors neuvième, c'eſt-à-dire, l'octave de la ſeconde, ſauvée ſur la dixième ou ſur l'octave de la tierce. Voyez *planc. de muſiq.*, *fig.* 117.

Troiſième règle. La ſixte, préparée dans une des deux parties, peut paſſer à la tierce & à l'octave; dans le premier cas, elle devient ſeptième ſauvée ſur la tierce, comme *fig.* 118, n° 1, *pl. de muſiq.* Dans le ſecond cas, elle devient ſeptième ſauvée ſur la quinte, comme *fig.* 119, *planc. de muſiq.* Enfin, on peut paſſer de la ſixte à la ſeptième, pourvu qu'on ſauve cette dernière régulièrement, comme on va le dire dans la règle quatrième, & comme on le voit *fig.* 119, *planc. de muſiq.* n°. 2.

Quatrième règle. La ſeptième, préparée régulièrement, peut ſe ſauver ſut la tierce; alors elle devient une ſixte qui paſſe à la tierce, comme le prouve la *fig.* 118, *planc. de muſiq.*, en prenant le renverſement pour chant primitif, & celui-ci pour renverſement. La ſeptième peut encore ſe ſauver ſur la quinte, comme le prouve le n°. 1 *de la fig.* 119 *planc. de muſiq.*, en prenant le renverſement pour chant primitif, & au contraire. Enfin on peut ſauver la ſeptième préparée dans le deſſus ſur la ſixte, pourvu que celle-ci ſoit enſuite régulièrement traitée, comme on l'a dit dans la règle troiſième. Voyez le n°. 2 *de la fig.* 119, en prenant le renverſement pour chant primitif, & à rebours.

Cinquième règle. La neuvième, (ou plutôt la ſeconde) préparée dans la baſſe, ne peut ſe ſauver que ſur la tierce; alors elle devient quarte diſſonante ſauvée ſur la tierce, comme le prouve la *fig.* 117, *planc. de muſiq.*, en prenant le renverſement pour chant primitif, & au contraire.

Du Contre-point double, avec renverſement à la douzième entre deux parties, accompagnées d'autres parties de rempliſſage.

Ici on peut employer la ſeconde; parce qu'après le renverſement on peut inſérer une troiſième partie entre celles qui forment le *contre-point double*, & qui ſont alors éloignées d'une onzième. Voyez *planc. de muſiq.*, *fig.* 120.

L'on peut auſſi employer la quarte en la préparant & la faiſant paſſer à la quinte; alors elle devient neuvième ſauvée ſur l'octave, comme *fig.* 121; par conſéquent on peut encore ſauver la neuvième ſur l'octave, comme le prouve la même figure, en prenant le renverſement pour chant primitif, & au contraire.

Nous ne dirons rien du *contre-point* triple & quadruple avec renverſement à la douzième; on s'en ſert peu, & d'ailleurs il eſt clair que toutes les parties doivent obſerver entre elles les règles données pour le même *contre-point* double entre deux parties.

Si dans une pièce on obſerve, outre les règles du *contre-point* double avec renverſement à la douzième, celle d'un des *contre-points* avec tranſpoſition à la tierce, on pourra multiplier les parties; comme nous l'avons enſeigné en parlant du *contre-point* double à la dixième.

Si l'on compare les règles des *contre-points* doubles avec renverſement à l'octave & à la douzième, on verra qu'elle ſe reſſemblent beaucoup; auſſi preſque toujours une pièce qui peut ſe renverſer à la douzième peut auſſi ſe renverſer à l'octave.

Si l'on combine enſemble les règles des différens *contre-points*, ce qui n'eſt pas auſſi difficile qu'on l'imagine, on pourra compoſer une pièce ſuſceptible d'une infinité de tranſpoſitions, de renverſemens, & de multiplications de parties.

Remarquez qu'un bon harmoniſte, verſé dans les différentes eſpèces de *contre-points* doubles, peut ſouvent employer les intervalles, autrement encore que nous ne l'avons enſeigné dans les règles données ci-deſſus; ce qui le rend plus libre & plus maître de ſon chant. Nous avons donné ces règles, non pas parce qu'il eſt impoſſible d'employer autrement les différens intervalles, mais parce que ce ſont les règles fondamentales qu'il faut ſavoir obſerver, pour apprendre quand & comment on peut les modifier, mais non les enfreindre.

Les différens exemples donnés ci-deſſus doivent déjà avoir démontré l'utilité des différentes eſpèces de *contre-points* doubles, en montrant de combien de variations un ſeul & même chant eſt ſuſceptible: joignons à cela qu'on ne demande pas que toute une pièce puiſſe être tranſpoſée & renverſée; il ſuffit que quelques phraſes de cette pièce le puiſſent, ce qui rend ces *contre-points* d'une utilité générale, & rend une pièce ſuſceptible du plus beau chant, quoique pluſieurs phraſes y ſoient travaillées ſuivant les règles de quelques *contre-points* doubles. Veut-on une preuve de ce que j'avance? les *duo & trio* des opéras de l'illuſtre Graun m'en fourniront mille.

D'ailleurs on ne demande point qu'un compoſiteur s'exerce perpétuellement à ces genres de compoſitions gênées, quoiqu'utiles ; ce ſeroit vouloir qu'un maître de danſe ne fît que des ſauts & des cabrioles ; mais un muſicien doit connoître tout ce qu'on appelle compoſition ſavante, tout comme un danſeur doit ſavoir faire un entrechat.

Suppoſons que dans un *duo*, un héros & ſon amante ſe plaignent de la cruauté du deſtin ; le héros doit conſerver ſa magnanimité ; ſon ton douloureux ſera plus ferme, plus conſtant que celui de ſon amante. Celle-ci, au contraire, ſera plus agitée ; l'accent de ſa douleur varie à chaque inſtant ; il parcourt toutes ſortes de tons, & voilà le *contre-point* double avec tranſpoſition : ſi le compoſiteur l'ignore, il fera changer le héros de ton & de modulation auſſi ſouvent que ſon amante, & la bienſéance théâtrale eſt bleſſée.

Contre-point entrelacé. (Voyez plus bas *Contre-point lié.*)

Contre-point formé d'un ſeul paſſage (je rends ainſi le *contra-punto d'un ſolo paſſo* des Italiens.....) C'eſt un *contre - point obligé*, qui répete continuellement le même paſſage qu'il a une fois annoncé, c'eſt-à-dire, non ſur le même ton, ni avec exactement les mêmes marches diatoniques, ou par ſaut, mais avec les mêmes valeurs de notes.

Contre-point fugué. C'eſt lorſque dans un *contre-point* à trois ou quatre parties, les parties ſont en fugues.

Contre-point lié. Contre-point qui conſiſte tout en ſyncopes, ſoit diſſonantes, ſoit conſonnantes.

Contre-point obligé, *obſtiné* ou *affecté. Contre-point* dans lequel on n'oſe point s'écarter du chant de la première meſure ; c'eſt ce qui le diſtingue du *contre-point formé* d'un ſeul paſſage, dont le premier paſſage ou motif peut être de pluſieurs meſures.

Contre-point par ſaut. (*Contra punto per ſalto.*) Quand le chant ſaute continuellement, ſans jamais aller diatoniquement.

Contre-point ſyncopé. (Voyez plus haut *Contre-point lié.*)

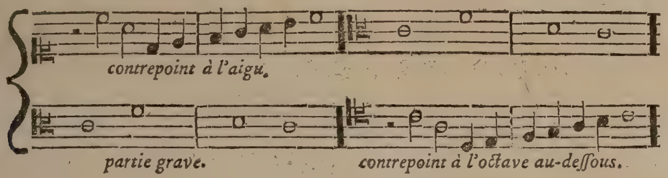
Contre-point figuré. (Voyez *Contre-point.*)

Contre-point libre. (Voyez ci-deſſus *Contre-point délié.* (*M. de Caſtilhon.*)

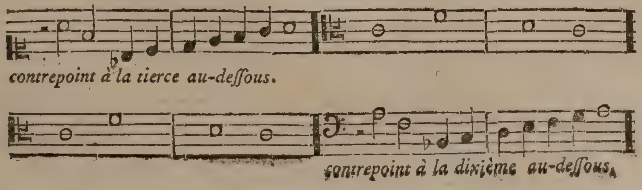
Contre-point double. C'eſt, dit Zarlin, une compoſition ingénieuſe qu'on peut chanter de pluſieurs manières, en changeant les parties graves en aiguës, & les aiguës en graves ; de ſorte qu'en répétant le même trait, on entend une harmonie différente de celle qu'on avoit d'abord entendue. Les contre-pointiſtes italiens regardent cette ſorte de *contre-point* comme l'un des artifices les plus ſecrets & les plus utiles de leur art ; & là-deſſus il n'eſt pas inutile de remarquer que cet artifice eſt preſque inconnu dans l'école françoiſe, quoique l'on s'y ſoit regardé long-temps comme très-profond en muſique, & que l'on ait traité légèrement la ſcience italienne.

Il y a pluſieurs manières de retourner & de renverſer les *contre-points doubles*. Le P. Martini les réduit à cinq. Voici en ſubſtance les règles qu'il établit à ce ſujet, & les exemples néceſſaires pour l'intelligence de ces règles.

La première eſpèce de *contre-point double* eſt ; lorſque ſur un trait de plain-chant, ſoit eccléſiaſtique, ſoit idéal, ou enfin ſur un trait de chant quelconque, au gré du compoſiteur, on fait une partie de *contre-point*, que l'on tranſporte enſuite au-deſſous de la partie grave, ſoit à l'octave, à la quinte, à la tierce, ou à la ſixte, ſoit aux répliques ou octaves de ces intervalles.

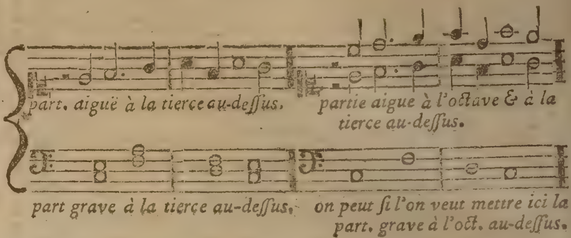


On tranſporte encore le même *contre-point* à l'octave au-deſſus, & à la double octave au-deſſous, ce qui eſt ſans difficulté ; mais on le tranſporte auſſi à la tierce au-deſſous & à l'octave inférieure de cette tierce qui eſt la dixième, ce qui a beſoin d'exemple.

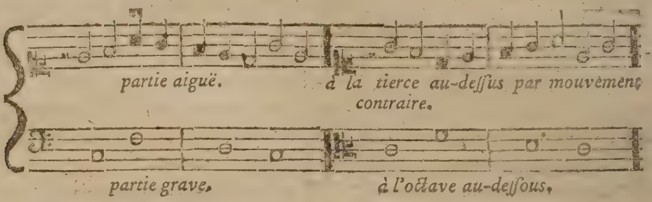


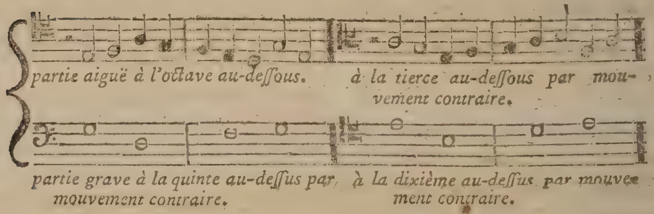
La seconde espèce de *contre-point double* est celle où l'on transpose de diverses manières tantôt la partie grave, tantôt la partie aiguë.

Il est encore extrêmement simple de porter la partie aiguë à l'octave au-dessus, & de porter en même-temps la partie grave à l'octave au-dessous; ces transpositions ne sont ni considérables ni embarrassantes. Les exemples suivans offrent des combinaisons plus difficiles.

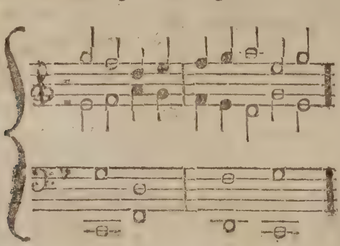


Dans la troisième espèce, qui est la plus difficile de toutes, on transporte de diverses manières, par mouvement contraire, tantôt une partie, tantôt l'autre, & tantôt toutes les deux.





On peut ensuite prendre les octaves de ces divers renversemens au-dessus ou au dessous, & ce qu'il y a de plus singulier, en employer, si l'on veut, plusieurs à la fois; par exemple:



La quatrième espèce est celle où les renversemens se font comme dans la seconde & dans la troisième, avec cela de particulier, qu'il y a une basse qui sert de base & de fondement aux parties supérieures, & sans laquelle ces parties ne peuvent se transposer. Cette quatrième espèce est inférieure aux premières, quoique fort en usage, & plus facile à exécuter. Pour les exemples de celles-ci, Voyez *planche de musique*, *figure* 121; comme ils sont à trois parties, & en plus grand nombre, ils tiendroient ici trop de place.

La cinquième espèce enfin est regardée comme encore inférieure à la quatrième; elle consiste à faire varier les parties, soit par le changement de quelque valeur de notes, soit par celui de quelque intervalle, en les soutenant toujours d'une partie fondamentale. Voyez-en les exemples, *planche de musique*, *figure* 122.

Le degré de supériorité entre ces cinq espèces de *contre-point double* se règle donc sur la difficulté. Avouons de bonne foi que la musique, soit ecclésiastique, soit théâtrale, a un autre but à remplir; mais avouons aussi que, du moins pour la première, ces études pénibles ne sont pas sans utilité; qu'elles apprennent au jeune compositeur, comme je l'ai dit dans l'article *contre-point*, non-seulement à se jouer des plus grandes difficultés, mais à conserver dans les parties les plus nombreuses & les plus compliquées l'art de leur faire parcourir des intervalles commodes, & de leur donner à toutes, ce que les Italiens seuls savent faire, un chant naturel & agréable.

C'étoit

C'étoit sur-tout dans les fugues de toute espèce sur le plain-chant, dans les canons, les madrigaux, & autres compositions pareilles, que la connoissance & l'habitude de ces sortes de *contre-point* étoient absolument nécessaires; & le P. Martini croit avec raison que si l'art de ces compositions recherchées s'est perdu aujourd'hui, c'est parce que l'on a perdu l'usage du *contre-point double*.

(*M. Ginguené.*)

CONTRE-SENS. *s. m.* Vice dans lequel tombe le musicien quand il rend une autre pensée que celle qu'il doit rendre. La musiqne, dit M. d'Alembert, n'étant & ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en chant, il est visible qu'on y peut tomber dans des *contre-sens*; & ils n'y sont guères plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-sens* dans l'expression, quand la musique est triste au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triste, légère au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légère, &c. *Contre-sens* dans la prosodie, lorsqu'on est bref sur des syllabes longues, long sur des syllabes brèves, qu'on n'observe pas l'accent de la langue, &c. *Contre-sens* dans la déclamation, lorsqu'on y exprime par les mêmes modulations des sentimens opposés ou différens, lorsqu'on y rend moins les sentimens que les mots, lorsqu'on s'y appesantit sur des détails sur lesquels on doit glisser, lorsque les répétitions sont entassées hors de propos. *Contre-sens* dans la ponctuation, lorsque la phrase de musique se termine par une cadence parfaite dans les endroits où le sens est suspendu, ou forme un repos imparfait quand le sens est achevé. Je parle ici des *contre-sens* pris dans la rigueur du mot; mais le manque d'expression est peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la musique dise autre chose que ce qu'elle doit dire, que de parler & ne rien dire du tout.

(*J. J. Rousseau.*)

* Assurément une faute de prosodie ne peut jamais passer pour un *contre-sens*, à moins que, par une rencontre bien rare, la faute ne donne à la syllabe offensée une autre signification, comme par exemple le mot *tache* qui sur une note trop longue deviendroit *tâche*.

Quant à la dernière phrase de Rousseau, où il préfère la musique qui dit autre chose que ce qu'elle doit dire, à celle qui ne dit rien du tout, je ne sais si beaucoup de gens seroient de son avis. La musique qui manque de caractère & d'expression a sans doute peu de mérite, mais elle peut avoir au moins celui d'une mélodie élégante & agréable. Elle ne prouve que de la foiblesse dans l'imagination du compositeur, il n'a pas rempli votre idée, mais au moins il ne l'a pas blessée. Au contraire, la musique faite à *contre-sens*, qui suppose dans le compositeur un esprit faux, une conception absurde, égare sans cesse votre pensée, la révolte, & vous cause des mouvements d'indignation qu'aucun mérite de chant ne peut contre-balancer.

(*M. Framery.*)

CONTRE-TEMPS. *s. m.* Mesure à *contre-temps* est celle où l'on pause sur le temps foible, où l'on glisse sur le temps fort, & où le chant semble être en contre-sens avec la mesure. (Voyez *Syncope.*)

(*J. J. Rousseau.*)

* CONTRE-TEMPS. L'article de Rousseau ne signifie rien du tout, ou du moins ne dit pas ce qu'il veut dire. Un air est à *contre-temps* lorsque les cadences y sont préparées sur le frappé de la mesure, & effectuées sur le lever; & cette observation est sensible même dans la simple mélodie, sans le secours des accompagnemens, car la mélodie porte implicitement le sentiment de l'harmonie. L'oreille exige que tous les repos soient sur un frappé, & que tous les accords qui en appellent d'autres, soit qu'ils expriment ou non une dissonance, soient sur un levé. Aussi M. l'abbé Feytou observe-t-il avec beaucoup de raison, dans plusieurs de ses articles, notamment au mot clavier, que notre gamme n'est point en mesure & marche à *contre-temps*. (Voyez *Clavier.*)

Il n'est pas aussi rare qu'on devroit l'imaginer de trouver des compositeurs qui écrivent leurs airs à *contre-temps*, ce qui marque cependant une grande insensibilité d'oreille, & ce qui nous empêche d'en citer des exemples modernes. Ils croyent tout réparer en ajoutant une demi-mesure qui les aide à finir l'air par un frappé, mais les auditeurs délicats n'en ont pas moins été offensés tant qu'a duré cette cadence boiteuse.

Les maîtres italiens se permettent quelquefois, dans la mesure à quatre temps, d'ecrire des traits, & même toute une moitié d'air à *contre-temps*. Leur oreille n'en est pas blessée; mais c'est qu'ils ne prennent pas garde que le morceau est véritablement à deux temps, quoiqu'ils l'aient écrit à quatre; & les auditeurs supposent intérieurement cette mesure, quoiqu'elle ne soit ni indiquée, ni battue. Il en résulte que la mesure à deux ou à quatre temps n'est point arbitraire, & que c'est l'harmonie qui doit en déterminer le choix.

(*M. Framery.*)

COPISTE. *s. m.* Celui qui fait profession de copier de la musique.

Quelque progrès qu'ait fait l'art typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la musique avec autant de succès qu'à l'écriture, soit parce que les goûts de l'esprit étant plus constans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vîte des mêmes livres que des mêmes chansons; soit par les difficultés particulières que la combinaison des notes & des lignes ajoute à l'impression de la musique: car si l'on imprime premièrement les portées & ensuite les notes, il est impossible de

donner à leurs positions relatives la justesse nécessaire ; & si le caractère de chaque note tient à une portion de la portée, comme dans notre musique imprimée, les lignes s'ajustent si mal entr'elles, il faut une si prodigieuse quantité de caractères, & le tout fait un si vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette manière avec raison pour lui substituer la gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'est pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les parties ; de mettre en partition ce que les uns voudroient en parties séparées, ou en parties séparées ce que d'autres voudroient en partition, & de n'offrir guère aux curieux que de la musique déjà vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin, il est sûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de musique, on a proscrit depuis long-temps la note imprimée, sans que l'usage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je concluds qu'au jugement des experts, celui de la simple *copie* est le plus commode.

Il est plus important que la musique soit nettement & correctement copiée que la simple écriture ; parce que celui qui lit & médite dans son cabinet, apperçoit, corrige aisément les fautes qui sont dans son livre, & que rien ne l'empêche de suspendre sa lecture ou de la recommencer : mais dans un concert, où chacun ne voit que sa partie, & où la rapidité & la continuité de l'exécution ne laissent le temps de revenir sur aucune faute, elles sont toutes irréparables : souvent un morceau sublime est estropié, l'exécution est interrompue ou même arrêtée, tout va de travers, par-tout manque l'ensemble & l'effet, l'auditeur est rebuté & l'auteur déshonoré, par la seule faute du *copiste*.

De plus, l'intelligence d'une musique difficile dépend beaucoup de la manière dont elle est copiée; car, outre la netteté de la note, il y a divers moyens de présenter plus clairement au lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre On trouve souvent la copie d'un homme plus lisible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement ; c'est que l'un ne veut que plaire aux yeux, & que l'autre est plus attentif aux soins utiles. Le plus habile *copiste* est celui dont la musique s'exécute avec le plus de facilité, sans que le musicien même devine pourquoi Tout cela m'a persuadé que ce n'étoit pas faire un article inutile, que d'exposer un peu en détail le devoir & les soins d'un bon *copiste* : tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'est point indifférent à la perfection d'un art dont elle est toujours le plus grand écueil. Je sens combien je vais me nuire à moi-même si l'on compare mon travail à mes règles : mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la sienne. Homme de lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en pense ; je n'ai fait que de la musique françoise, & n'aime que l'italienne ; j'ai montré toutes les misères de la société quand j'étois heureux par elle : mauvais copiste, j'expose ici ce que font les bons. O vérité ! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi ; qu'il ne souille en rien le culte que je t'ai voué.

Je suppose d'abord que le *copiste* est pourvu de toutes les connoissances nécessaires à sa profession. Je lui suppose, de plus, les talens qu'elle exige pour être exercée supérieurement. Quels sont ces talens, & quelles sont ces connoissances ? Sans en parler expressément, c'est de quoi cet article pourra donner une suffisante idée. Tout ce que j'oserai dire ici, c'est que tel compositeur qui se croit un fort habile homme, est bien loin d'en savoir assez pour copier correctement la composition d'autrui.

Comme la musique écrite, sur-tout en partition, est faite pour être lue de loin par les concertans, la première chose que doit faire le *copiste* est d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre sa note bien lisible & bien nette. Ainsi, il doit choisir de beau papier, fort, blanc, médiocrement fin, & qui ne perce point : on préfère celui qui n'a pas besoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de sa blancheur. L'encre doit être très-noire, sans être luisante ni gommée ; la réglure fine, égale & bien marquée, mais non pas noire comme la note : il faut au contraire que les lignes soient un peu pâles ; afin que les croches, doubles-croches, les soupirs, demi-soupirs & autres petits signes ne se confondent pas avec elles, & que la note sorte mieux. Loin que la pâleur des lignes empêche de lire la musique à une certaine distance, elle aide, au contraire, par la netteté ; & quand même la ligne échapperoit un moment à la vue, la position des notes l'indique assez le plus souvent. Les régleurs ne rendent que du travail mal fait ; si le copiste veut se faire honneur, il doit régler son papier lui-même.

Il y a deux formats de papier réglé ; l'un pour la musique françoise, dont la longueur est de bas en haut; l'autre pour la musique italienne, dont la longueur est dans le sens des lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & réglant en sens contraire : mais quand on l'achete réglé, il faut renverser les noms chez les papetiers de Paris, demander du papier à l'italienne quand on le veut à la françoise, & à la françoise quand on le veut à l'italienne ; ce *quiproquò* importe peu, dès qu'on en est prévenu.

Pour copier une partition, il faut compter les portées qu'enferme l'accolade, & choisir du papier qui ait, par page, le même nombre de portées, ou un multiple de ce nombre, afin de ne perdre aucune portée, ou d'en perdre le moins qu'il est possible quand le multiple n'est pas exact.

Le papier à l'italienne est ordinairement à dix portées, ce qui divise chaque page en deux

accolades de cinq portées chacune pour les airs ordinaires ; ſavoir, deux portées pour les deux deſſus de violon, une pour la quinte, une pour le chant, & une pour la baſſe. Quand on a des duos ou des parties de flûtes, de hautbois, de cors, de trompettes, alors à ce nombre de portées on ne peut plus mettre qu'une accolade par page, à moins qu'on ne trouve le moyen de ſupprimer quelque portée inutile, comme celle de la quinte, quand elle marche ſans ceſſe avec la baſſe.

Voici maintenant les obſervations qu'on doit faire pour bien diſtribuer la partition. 1°. Quelque nombre de parties de ſymphonie qu'on puiſſe avoir, il faut toujours que les parties de violon, comme principales, occupent le haut de l'accolade où les yeux ſe portent plus aiſément; ceux qui les mettent au-deſſous de toutes les autres & immédiatement ſur la quinte, pour la commodité de l'accompagnateur, ſe trompent; ſans compter qu'il eſt ridicule de voir dans une partition les parties de violon au-deſſous, par exemple, de celles des cors qui ſont beaucoup plus baſſes. 2°. Dans toute la longueur de chaque morceau l'on ne doit jamais rien changer au nombre des portées, afin que chaque partie ait toujours la ſienne au même lieu. Il vaut mieux laiſſer des portées vuides, ou, s'il le faut abſolument, en charger quelqu'une de deux parties, que d'étendre ou reſſerrer l'accolade inégalement. Cette règle n'eſt que pour la muſique italienne; car l'uſage de la gravure a rendu les compoſiteurs françois plus attentifs à l'économie de l'eſpace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'eſt qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux parties ſur une même portée; c'eſt, ſur-tout, ce qu'on doit éviter pour les parties de violon, car, outre que la confuſion y ſeroit à craindre, il y auroit équivoque avec la double-corde : il faut auſſi regarder ſi jamais les parties ne ſe croiſent; ce qu'on ne pourroit guère écrire ſur la même portée d'une manière nette & liſible. 4°. Les clefs une fois écrites & correctement armées ne doivent plus ſe répéter, non plus que le ſigne de la meſure, ſi ce n'eſt dans la muſique françoiſe, quand, les accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoître ſa partie; mais dans les parties ſéparées on doit répéter la clef au commencement de chaque portée, ne fût-ce que pour marquer le commencement de la ligne au défaut d'accolade.

Le nombre des portées ainſi fixé, il faut faire la diviſion des meſures, & ces meſures doivent être toutes égales en eſpace comme en durée, pour meſurer en quelque ſorte le temps au compas & guider la voix par les yeux. Cet eſpace doit être aſſez étendu dans chaque meſure pour recevoir toutes les notes qui peuvent y entrer, ſelon ſa plus grande ſubdiviſion. On ne ſauroit croire combien ce ſoin jette de clarté ſur une partition, & dans quel embarras on ſe jette en le négligeant. Si l'on ſerre une meſure ſur une ronde, comment placer les ſeize doubles-croches que contient peut-être une autre partie dans la même meſure? Si l'on ſe règle ſur la partie vocale, comment fixer l'eſpace des ritournelles? En un mot, ſi l'on ne regarde qu'aux diviſions d'une des parties, comment y rapporter les diviſions ſouvent contraires des autres parties.

Ce n'eſt pas aſſez de diviſer l'air en meſures égales, il faut auſſi diviſer les meſures en temps égaux. Si dans chaque partie on proportionne ainſi l'eſpace à la durée, toutes les parties & toutes les notes ſimultanées de chaque partie ſe correſpondront avec une juſteſſe qui fera plaiſir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une partition. Si, par exemple, on partage une meſure à quatre temps, en quatre eſpaces bien égaux entr'eux, & dans chaque partie, qu'on étende les noires, qu'on rapproche les croches, qu'on reſſerre les doubles-croches à proportion & chacune dans ſon eſpace; ſans qu'on ait beſoin de regarder une partie en copiant l'autre, toutes les notes correſpondantes ſe trouveront plus exactement perpendiculaires que ſi on les eût confrontées en les écrivant; & l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, ſoit entre les diverſes meſures d'une même partie, ſoit entre les diverſes parties d'une même meſure.

A l'exactitude des rapports il faut joindre, autant qu'il ſe peut, la netteté des ſignes. Par exemple, on n'écrira jamais de notes inutiles, mais ſi-tôt qu'on s'apperçoit que deux parties ſe réuniſſent & marchent à l'uniſſon, l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorſqu'elles ſont voiſines & ſur la même clef. A l'égard de la quinte, ſi-tôt qu'elle marche à l'octave de la baſſe, il faut auſſi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les ſignes doit empêcher d'écrire pour la ſymphonie les *piáno* aux entrées du chant, & les *forte* quand il ceſſe : par-tout ailleurs il les faut écrire exactement ſous le premier violon & ſous la baſſe; & cela ſuffit dans une partition, où toutes les parties peuvent & doivent ſe régler ſur ces deux-là.

Enfin le devoir du *copiſte* écrivant une partition eſt de corriger toutes les fauſſes notes qui peuvent ſe trouver dans ſon original. Je n'entends pas par fauſſes notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la copie qui lui ſert d'original. La perfection de la ſienne eſt de rendre fidèlement les idées de l'auteur, bonnes ou mauvaiſes : ce n'eſt pas ſon affaire; car il n'eſt pas auteur ni correcteur, mais *copiſte*. Il eſt bien vrai que ſi l'auteur a mis par mégarde une note pour une autre, il doit la corriger; mais ſi ce même auteur a fait par ignorance une faute de compoſition, il la doit laiſſer. Qu'il compoſe mieux lui-même, s'il veut ou s'il peut, à la bonne heure; mais ſitôt qu'il copie, il doit reſpecter ſon original. On voit par-là qu'il ne ſuffit pas au

copiste d'être bon harmoniste & de bien savoir la composition ; mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers styles, reconnoître un auteur par sa manière, & savoir bien distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une sorte de critique propre à restituer un passage par la comparaison d'un autre, à remettre un *fort* ou un *doux* où il a été oublié, à détacher des phrases liées mal-à-propos, à restituer même des mesures omises ; ce qui n'est pas sans exemple, même dans des partitions. Sans doute il faut du savoir & du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté : l'on me dira que peu de *copistes* le font ; je répondrai que tous le devroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les partitions, je dois dire comment on y rassemble des parties séparées ; travail embarrassant pour bien des *copistes*, mais facile & simple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela il faut d'abord compter avec soin les mesures dans toutes les parties, pour s'assurer qu'elles sont correctes. Ensuite on pose toutes les parties l'une sur l'autre en commençant par la basse & la couvrant successivement des autres parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir sur la partition. On fait l'accolade d'autant de portées qu'on a de parties ; on la divise en mesures égales, puis mettant toutes ces parties ainsi rangées devant soi & à sa gauche, on copie d'abord la première ligne de la première partie, que je suppose être le premier violon ; on y fait une légère marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête ; puis on la transporte renversée à sa droite. On copie de même la première ligne du second violon, renvoyant au premier par-tout où ils marchent à l'unisson ; puis faisant une marque comme ci-devant, on renverse la partie sur la précédente à sa droite, & ainsi de toutes les parties l'une après l'autre. Quand on est à la basse, on parcourt des yeux toute l'accolade pour vérifier si l'harmonie est bonne, si le tout est bien d'accord, & si l'on ne s'est point trompé. Cette première ligne faite, on prend ensemble toutes les parties qu'on a renversées l'une sur l'autre à sa droite, on les renverse de rechef à sa gauche, & elles se retrouvent ainsi dans le même ordre & dans la même situation où elles étoient quand on a commencé ; on recommence la seconde accolade, à la petite marque en crayon ; l'on fait une autre marque à la fin de la seconde ligne, & l'on poursuit comme ci-devant, jusqu'à ce que le tout soit fait.

J'aurai peu de choses à dire sur la manière de tirer une partition en parties séparées ; car c'est l'opération la plus simple de l'art, & il suffira d'y faire les observations suivantes : 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne soit jamais obligé de tourner sur un même morceau dans les parties instrumentales ; à moins qu'il n'y ait beaucoup de mesures à compter, qui en laissent le temps. Cette règle oblige de commencer à la page *verso* tous les morceaux qui remplissent plus d'une page ; & il n'y en a guères qui en remplissent plus de deux. 2°. Les *doux* & les *forts* doivent être écrits avec la plus grande exactitude sur toutes les parties, même ceux où rentre & cesse le chant, qui ne sont pas pour l'ordinaire écrits sur la partition. 3°. On ne doit point couper une mesure d'une ligne à l'autre ; mais tâcher qu'il y ait toujours une barre à la fin de chaque portée. 4°. Toutes les lignes postiches qui excèdent, en haut ou en bas, les cinq de la portée, ne doivent point être continuées, mais séparées à chaque note, de peur que le musicien, venant à les confondre avec celles de la portée, ne se trompe de note & ne sache plus où il est. Cette règle n'est pas moins nécessaire dans les partitions, & n'est suivie par aucun *copiste* françois. 5°. Les parties de hautbois qu'on tire sur les parties de violon pour un grand orchestre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles sont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet instrument a de moins que le violon ; outre les *doux* qu'il ne peut faire de même ; outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaine vîtesse, la force du hautbois doit être ménagée pour marquer mieux les notes principales, & donner plus d'accent à la musique. Si j'avois à juger du goût d'un symphoniste sans l'entendre, je lui donnerois à tirer sur la partie de violon la partie de hautbois ; tout *copiste* doit savoir le faire. 6. Quelquefois les parties de cors & de trompettes ne sont pas notées sur le même ton que le reste de l'air ; il faut les transporter au ton ; ou bien, si on les copie telles qu'elles sont, il faut écrire au haut le nom de la véritable tonique. *Corni in D sol re*, *corni in E la fa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la partie de quinte ou de viola de la clef de basse & de la sienne, mais transposer à la clef de viola tous les endroits où elle marche avec la basse ; & il y a là-dessus encore une autre attention à faire : c'est de ne jamais laisser monter la viola au-dessus des parties de violon ; de sorte que quand la basse monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'octave, mais l'unisson, afin que la viole ne sorte jamais du *medium* qui lui convient. 8°. La partie vocale ne se doit copier qu'en partition avec la basse, afin que le chanteur se puisse accompagner lui-même, & n'ait pas la peine ni de tenir sa partie à la main, ni de compter ses pauses : dans les duo ou trio, chaque partie de chant doit contenir, outre la basse, sa contre-partie, & quand on copie un récitatif obligé, il faut pour chaque partie d'instrument ajouter la partie du chant à la sienne, pour le guider au défaut de la mesure. 9°. Enfin dans les parties vocales il faut avoir soin de lier ou détacher les croches, afin que le chanteur voie clairement celles qui appartiennent à chaque syllabe ; les partitions qui

sortent des mains des compositeurs sont, sur ce point, très-équivoques, & le chanteur ne sait, la plupart du temps, comment distribuer la note sur la parole. Le *copiste* versé dans la prosodie, & qui connoît également l'accent du discours & celui du chant, détermine le partage des notes & prévient l'indécision du chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement sous les notes, & correctes quant aux accens & à l'orthographe : mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes & irrégulières rendant la ponctuation grammaticale impossible; c'est à la musique à ponctuer les paroles ; le *copiste* ne doit pas s'en mêler : car ce seroit ajouter des signes que le compositeur s'est chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet article : j'en ai dit trop pour tout *copiste* instruit qui a une bonne main & le goût de son métier ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. J'ajouterai seulement un mot en finissant : il y a bien des intermédiaires entre ce que le compositeur imagine & ce qu'entendent les auditeurs, C'est au *copiste* de rapprocher ces deux termes le plus qu'il est possible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la musique exécutée rende exactement à l'oreille du compositeur ce qui s'est peint dans sa tête en la composant.

(*J. J. Rousseau.*)

Observations sur l'article précédent.

L'art du raisonnement, par lequel Rousseau s'est si fort distingué dans ses ouvrages de philosophie, paroît l'avoir étrangement abandonné dans plusieurs endroits de cet article, & sur-tout dans le premier paragraphe. Nous allons le reprendre & le suivre pas à pas.

1°. De ce que l'art typographique n'a jamais pu s'appliquer à la musique avec autant de succès qu'à l'écriture, il l'attribue à deux causes. La première, « parce que, dit-il, les goûts de l'esprit étant plus » constans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins » vîte des mêmes livres que des mêmes chansons. »

On ne sent pas trop le résultat de cette conséquence ; en effet, par la gravure, substituée à l'impression, & même par la copie, les productions musicales deviennent aussi durables que les productions littéraires le sont par l'art typographique. Un livre imprimé n'a ni plus ni moins de solidité qu'une chanson gravée ou copiée ; & quand il seroit vrai qu'on s'occuperoit moins long-temps d'un morceau de musique que d'un livre, il ne le seroit pas moins que beaucoup d'amateurs veulent jouir à la fois de l'un ou de l'autre, & qu'on multiplie par la gravure les ouvrages de musique qui ont du succès ; en nombre à-peu-près égal à celui des livres ordinaires, ou au moins en nombre suffisant pour dédommager amplement celui qui fait les frais de l'impression. Ainsi, à cet égard, l'art typographique pourroit être employé avec autant d'avantages que la gravure.

Nous n'examinerons pas s'il est exactement vrai qu'*on s'ennuie moins vîte des mêmes livres que des mêmes chansons* : il y a beaucoup de musique, aussi ancienne que les livres, que l'on est ou que l'on seroit charmé de consulter, & l'on se plaint tous les jours que celle des différentes époques n'ait pas été plus soigneusement conservée.

La seconde raison alléguée par Rousseau est la difficulté de l'exécution typographique des productions musicales. Cette cause est réelle, mais non pas l'explication qu'il en donne. La difficulté d'ajuster les lignes des portées avec les notes a été vaincue depuis long-temps, & du temps même où Rousseau écrivoit on imprimoit parfaitement bien la musique en Allemagne, en Angleterre, à Bruxelles, à Liège ; & depuis on y a fort bien réussi en France. Mais voici les véritables motifs qui ont toujours empêché l'impression d'être préférée à la gravure, & par conséquent de réussir.

1°. La composition & le tirage de la musique imprimée en caractères mobiles, plus chers que pour les lettres ordinaires, le sont beaucoup plus que la gravure sur étaim.

2°. La gravure offre l'avantage précieux de tirer autant & si peu d'exemplaires que l'on veut ; ainsi, dans les ouvrages dont le succès n'est pas sûr, on ne fait tirer qu'à petit nombre. On a même cette précaution pour les ouvrages dont le débit est certain, & l'on y gagne d'avoir moins d'avances à faire, & & de n'être pas forcé de garder une grande quantité d'exemplaires en magasin.

3°. Les caractères mobiles, si parfaits qu'ils soient, ont l'inconvénient de ne pas bien prendre l'encre, & par conséquent de ne pas former des notes aussi distinctes que la gravure.

4°. Ils ont encore celui d'enfoncer le papier à l'endroit où ils le touchent, & d'y faire une multitude de petits creux. Or, comme c'est le plus fréquemment le soir & à la lumière que la musique s'exécute, ces cavités produisent une ombre qui rend la lecture plus difficile & nuit à l'exécution.

Rousseau ajoute « que la gravure a l'inconvénient » de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou » les parties ». Qu'est-ce que cela veut dire ? La gravure multiplie les exemplaires au nombre précis que l'on veut, & d'une manière beaucoup plus prompte, plus commode & plus sûre que la copie à la main.

« De mettre en partition ce que les uns voudroient en parties séparées, ou en parties séparées ce que d'autres voudroient en partition. »

Plaisante supposition ! c'est l'affaire de celui qui fait graver, de pressentir la forme la plus généralement convenable. Ordinairement on fait graver les

morceaux de chant en partition avec les parties séparées, ce qui contente tout le monde, & coûte moins cher qu'une copie de l'une ou de l'autre espèce.

La gravure a encore l'inconvénient, selon lui, « de n'offrir guère aux curieux que de la musique » déjà vieille, qui court dans les mains de tout le » monde. »

Il faut convenir qu'un graveur met environ quinze jours à faire l'ouvrage qu'un *copiste* peut faire en un seul jour. Mais, après ces quinze jours (qui n'ont pas dû vieillir extrêmement la musique), la gravure rend autant d'exemplaires en un jour qu'un *copiste* en pourroit exécuter en trois mois.

« Enfin, il est sûr qu'en Italie, le pays de la terre » où l'on fait le plus de musique, on a proscrit de» puis long-temps la note imprimée, sans que l'u» sage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je con» clus qu'au jugement des experts celui de la sim» ple *copie* est le plus commode. »

On voit que Rousseau plaidoit la cause des *copistes* contre les graveurs, mais il n'est pas heureux dans ses moyens de défense. C'est parce qu'on fait beaucoup de musique en Italie que la gravure ne s'y établit pas. On y est avide des seules nouveautés, & peu d'amateurs sont curieux de les conserver. D'ailleurs la copie de la musique est la seule ressource d'un tas de malheureux *Castrati* qui n'ont pas été dédommagés par la beauté de leur voix de la perte qu'ils ont faite; les en priver, en cultivant l'art de la gravure, ce seroit les réduire à la mendicité; comme dans les villes de manufacture, on rejette les machines qui pourroient suppléer à un grand nombre de bras. Ajoutez-y la modicité du prix que coûte la *copie*, résultat nécessaire de cette extrême concurrence, & que la gravure soutiendroit difficilement. Cependant, malgré ce désavantage & ce qu'en dit Rousseau, il s'est établi quelques graveurs à Venise, probablement dans le dessein d'offrir aux amateurs jaloux de conserver des morceaux de choix, des exemplaires plus corrects & mieux disposés que ne le sont en général ceux des *copistes*.

II. Passons aux qualités que Rousseau exige dans un *copiste*. Elles lui paroissent si brillantes qu'il n'ose pas d'abord en tracer le tableau. Dans le fait, cependant, elles se réduisent à connoître passablement l'harmonie.

Les conseils qu'il donne sur le choix du papier sont fort justes, mais il exagère le démérite des régleurs de papier. On en trouve facilement d'assez bon pour que le *copiste* s'épargne la peine & le temps de le régler lui-même. Il faut pour cela des outils, un appareil & une habitude qui donnera toujours l'avantage à ceux qui ne font que ce métier. Si l'on exigeoit une perfection qui ne me semble pas nécessaire, il suffiroit de la recommander au régleur & de payer un peu plus cher.

III. C'est bien inutilement aussi qu'il recommande le choix d'un papier qui n'ait qu'un nombre de portées égal à celui de la partition; il suffit qu'il en ait assez, & il est très-indifférent qu'on en perde une ou deux par page, cela ne fait aucune perte de papier.

IV. Voici des observations plus importantes. Rousseau veut « que les violons occupent le haut de l'accolade où les yeux se portent plus aisément. Il prétend que ceux qui les mettent au-dessus de la quinte (c'est-à-dire, très-rapprochés du chant), pour la commodité de l'accompagnateur, se trompent; nous ne saurions être de son avis. Nous croyons qu'en effet, lorsqu'une partition contient des cors, haut-bois, flûtes, ou autres parties obligées, il vaut mieux les laisser dans le haut, & rapprocher les violons qui contiennent l'accompagnement principal du chant & de la basse pour que l'œil embrasse plus facilement ces quatre parties à la fois. Si l'on a dix ou douze portées & que le violon occupe la première, à quelle distance ne sera-t-il pas de la basse & du chant? Et cependant il faut que l'accompagnateur lise d'un seul coup-d'œil ces diverses parties.

Quant au ridicule qu'il trouve à mettre au-dessus des violons des parties de cor, par exemple, qui sont beaucoup plus basses, cette raison est puérile. L'harmoniste qui lit une partition rectifie aisément cette légère irrégularité. D'ailleurs, si l'on suivoit rigoureusement cette règle, il faudroit donc mettre aussi la partie chantante au milieu quand elle tiendroit une partie intermédiaire, ou entre le premier & le second violon, quand ce seroit un dessus?

Parmi les compositeurs italiens, il y en a quelques-uns qui mettent les violons en haut, comme le veut Rousseau; mais le plus grand nombre commence par les cors, comme les parties les moins consultées par l'accompagnateur, ensuite les haut-bois ou flûtes, puis les violons, la quinte, le chant & la basse ainsi rapprochés. Ils regardent ces cinq dernières portées comme celles qui doivent fixer la vue du claveciniste, & les premières comme ne devant contenir qu'un accompagnement de remplissage, pour ainsi dire accessoire, & qui n'est consulté qu'au besoin.

V. « Ce n'est qu'à toute extrémité, dit Rousseau, » qu'on doit mettre deux parties sur une même por» tée ». Cela est vrai pour les violons, aussi ne le pratique-t-on jamais. On le fait, au contraire, fort souvent pour les cors & les flûtes ou haut-bois, quand ils ne font que de remplissage, par la raison déjà dite que l'œil de l'accompagnateur y a moins souvent recours, & que ne contenant que le complément de l'harmonie, elle est ainsi plus rapprochée & plus facile à saisir.

VI. Sur la répétition des clefs, Rousseau dit, à ce qu'il nous semble, précisément le contraire de

ce qui convient. Il ne veut pas que dans les partitions on répète les clefs à chaque ligne, & il l'exige dans les parties ſéparées. Cela n'eſt d'aucune utilité pour les parties ſéparées, puiſque chaque partie étant ſeule, & la clef ordinairement toujours la même, il ne peut y avoir d'incertitude ni de confuſion. Dans les partitions, au contraire, où chaque partie ayant une clef différente eſt mêlée avec les autres, il arrive ſouvent que dans le cours d'un morceau on a oublié quelle eſt la partie qui occupe la quatrième, la ſixième portée d'une même ligne; la clef répétée à chaque page éviteroit toute erreur, & n'obligeroit pas de recourir au commencement. Cependant les *copiſtes* italiens ne ſont pas dans l'uſage de répéter les clefs, mais il nous ſemble qu'ils ont tort, & nous croyons, en dépit de Rouſſeau, que cela ſeroit infiniment plus commode.

VII. Le conſeil de diviſer également les meſures exige quelque modification. Lorſqu'une des parties ne contient qu'une ronde, c'eſt au *copiſte* à s'aſſurer ſi quelque autre partie ne contient pas dans la même meſure des croches, des doubles-croches, &c., pour leur donner un eſpace ſuffiſant. Mais, quand toutes les parties de la même meſure ſont très-peu chargées, il ſeroit ridicule & déſagréable à l'œil de leur laiſſer autant d'eſpace que ſi elles l'étoient beaucoup. En ſuivant à la rigueur l'uſage indiqué par Rouſſeau, on a une *copie* trop écartée, que l'on ſuit difficilement à la lecture, qui fatigue l'accompagnateur, & qui n'eſt profitable qu'au *copiſte*.

« La même attention, dit Rouſſeau, de ne pas » multiplier les ſignes doit empêcher d'écrire pour » la ſymphonie les *piano* aux entrées de chant, & » les *forte* quand il ceſſe. »

Pour que cette précaution fût en effet inutile, il faudroit être sûr d'avance que celui qui copiera la partition en parties ſéparées ſera un homme très-intelligent, ce qui n'arrive pas toujours. S'il eſt peu attentif, il ne *copie* que ce qu'il voit, & néglige les ſignes de rentrée du chant quand on n'a pas eu le ſoin de les écrire.

Cette attention, au ſurplus, de ne pas multiplier les ſignes, ne ſert encore qu'à épargner de la peine au *copiſte*; car il peut être commode, & il eſt au moins indifférent au lecteur de voir écrite tout du long une partie qui pourroit être renvoyée à une partie ſemblable.

Rouſſeau veut que le *copiſte* puiſſe corriger une fauſſe note échappée à l'attention d'un compoſiteur, mais qu'il la laiſſe ſi elle vient d'ignorance. Cette diſtinction eſt aſſez délicate, & ne nous paroît pas d'une fort grande utilité. Il eſt certain qu'on eſt heureux de rencontrer des *copiſtes* qui connoiſſent l'harmonie, mais ils ſont rares. Quant à cette ſorte de critique, qui conſiſte à remettre un *doux* ou un *fort* où il a été oublié, il faut être bien sûr de ce qu'on fait; car ſouvent le compoſiteur a une intention ſecrette, quand il fait faire *doux* ce qui paroîtroit devoir être *fort*, & *vice verſa*.

Nous ajouterons peu de conſeils à ceux que Rouſſeau a multipliés. Nous remarquerons ſeulement que la tête des notes doit être en général fort groſſe pour être diſtinguée plus facilement. Leur dimenſion doit être déterminée en général par la réglure du papier. Les notes qui ſont entre les eſpaces doivent le remplir en entier ſans toucher aux lignes au-deſſus ni au-deſſous. Celles qui ſont ſur les lignes, ayant la même proportion, occuperont en deſſus & en deſſous la moitié de l'eſpace. Il faut auſſi que les liaiſons des queues ſoient groſſes, diſtinctes, tirées droit & hardiment, & qu'au contraire les queues ſoient très-déliées. On parvient très-facilement à ce double but au moyen d'une plume taillée en gros, & dont la pointe eſt coupée en ſens contraire des plumes qui ſervent à l'écriture.

Il eſt bon que les paroles ſoient écrites en groſſes lettres, & c'eſt une attention que Rouſſeau n'avoit pas. La petiteſſe de ſon caractère fatiguoit les yeux. Ce ſont les paroles qui doivent, autant qu'il eſt poſſible, ſervir de guide pour l'écartement des meſures. Pluſieurs *copiſtes* commencent même par écrire les paroles; mais cette méthode a des inconvéniens qu'on apperçoit bientôt. Elles ne doivent être ni trop ſerrées pour être diſtinctes, ni trop écartées pour que l'œil ne ſoit pas obligé de courir après.

Comme un des mérites d'une *copie* eſt d'être bien noire, il faut que le *copiſte* évite de ſécher ſes notes avec des poudres de couleur jaune, rouge, &c. On emploie en Italie un ſable fin qu'on noircit en le faiſant chauffer dans une poële à frire. Il eſt mieux encore, quand on le peut, de n'en pas mettre du tout.

Il eſt temps auſſi de nous arrêter. Ajoutons ſeulement que les *copiſtes* qui voudront ſe former trouveront de bons modèles dans les belles *copies* d'Italie, & ſur-tout d'Allemagne.

(*M. Framery.*)

COPISTE. Rouſſeau, dans ſon article, ſe donne trop ſévèrement ou trop modeſtement le titre de mauvais *copiſte*. Sa note étoit un peu maigre, & vers la fin de ſa vie les queues étoient quelquefois tremblottantes, mais tous les morceaux notés par lui ſont remarquables par une extrême netteté, une clarté parfaite, & ſur-tout par une correſpondance exacte entre les paroles & le chant, comme entre celui-ci & les différentes parties.

Le métier de *copiſte* ſeroit illuſtré, quand il n'eût été exercé que par l'auteur du *Devin du village* & du *Dictionnaire de muſique*; il l'eſt encore bien davantage lorſque cet auteur eſt en même-temps celui d'*Emile*, d'*Héloïſe* & du *Contrat ſocial*. On s'eſt demandé long-temps par quelle bizarrerie cet homme célèbre s'étoit ainſi dévoué à une occupation

obscure & méchanique. Voici la réponse que fournissent là-dessus ses Confessions & quelques autres de ses ouvrages.

Dans l'effervescence extraordinaire qu'il éprouva en composant son premier discours sur les sciences, se sentant désormais destiné à dire aux hommes de grandes vérités, il ne voulut plus d'aucunes des entraves que l'ambition ou le desir de fortune pouvoient mettre à son talent; mais il ne voulut point non plus faire de son talent un métier. Il lui en falloit donc un pour vivre, qui lui laissât toute sa liberté, qu'il pût exercer chez lui, prendre & laisser à son gré & à ses heures. Il choisit celui de *copiste* de musique, après avoir refusé la place de caissier que lui offroit M. de Francueil, receveur-général des finances. « Si quelque occupation plus » solide, dit-il, eût rempli le même but, je l'au» rois prise; mais ce talent étant de mon goût, & » le seul qui, sans assujettissement personnel, pût » me donner du pain au jour le jour, je m'y tins. » Croyant n'avoir plus besoin de prévoyance, & » faisant taire la vanité de caissier d'un financier, je » me fis *copiste* de musique. Je crus avoir gagné » beaucoup à ce choix; & je m'en suis si peu re» penti, que je n'ai quitté ce métier que par force, » pour le reprendre aussi-tôt que je pourrai ». *Con*» *fessions*, l. 8.

En effet, il s'y livra, même après sa retraite à l'Hermitage & à Montmorency; & l'ayant quité, comme il le dit, forcément depuis son exil, il le reprit huit ans après, lorsqu'il fut de retour à Paris. A cette dernière époque, il prenoit dix sols par page; ce prix étoit sans doute un peu en raison de sa célébrité, mais il étoit aussi en raison de sa peine & de son temps. Voici ce qu'il dit de lui-même à cet égard dans le second de ses *dialogues*. « Sa note mal formée m'a paru faite pesam» ment, sans grace, mais avec exactitude. On voit » qu'il tâche de suppléer aux dispositions qui lui » manquent, à force de travail & de soins. Mais » ceux qu'il y met, ne s'appercevant que par l'exa» men, & n'ayant leur effet que dans l'exécu» tion, ... ne compensent pas aux yeux du pu» blic les défauts qui d'abord sautent à la vue. » N'ayant l'esprit présent à rien, il ne l'a pas non» plus à son travail, sur-tout forcé, par l'affluence » des survenans, de l'associer avec le babil. Il fait » beaucoup de fautes, & il les corrige ensuite en » grattant son papier avec une perte de temps & des » peines incroyables. J'ai vu des pages presque » entières qu'il avoit mieux aimé gratter ainsi, que » de recommencer la feuille, ce qui auroit été bien » plutôt fait. Mais il entre dans son tour d'esprit la» borieusement paresseux, de ne pouvoir se résou» dre à refaire à neuf ce qu'il a fait une fois, quoi» que mal. Il met à le corriger une opiniâtreté qu'il » ne peut satisfaire qu'à force de peines & de tems. » Du reste, le plus long, le plus ennuyeux tra» vail ne sauroit lasser sa patience; & souvent » faisant faute sur faute, je l'ai vu gratter & re» gratter jusqu'à percer le papier, sur lequel ensuite » il colloit des pièces. Rien ne m'a fait juger que » ce travail l'ennuyât, & il paroît, au bout de » six ans, s'y livrer avec le même goût & le mê» me zèle que s'il ne faisoit que de commen» cer.

» J'ai su qu'il tenoit registre de son travail; j'ai » desiré de voir ce registre, il me l'a communiqué. » J'y ai vu que dans ces six ans il avoit écrit en » simples copies plus de six mille pages de musique, » dont une partie; musique de harpe & de clave» cin, ou solo & concerto de violon très-chargés, » & en plus grand papier, demande une grande » attention, & prend un temps considérable ». Six mille pages à dix sols faisoient donc 3000 liv. gagnées dans six ans, c'est-à-dire, 500 livres par an, ajoutées à son petit revenu qui n'étoit que de 1100 livres de rente viagère, avec quelque argent comptant; voilà donc quelle étoit, dans l'âge des infirmités, la position de ce grand homme! Quelles sources de réflexions amères & de sentimens douloureux! Mais ils seroient déplacés dans cet ouvrage. Il vaut mieux finir par un trait dont j'ai été témoin, & qui prouve que ce prétendu misanthrope étoit l'homme le plus obligeant & le plus susceptible d'attentions délicates avec les gens qui lui témoignoient une véritable amitié.

Un amateur, de mes amis, avoit prêté à Rousseau la partition complette de l'Olympiade de Pergolèze. Il la garda plusieurs années, sans que le prêteur, qui l'alloit voir de temps en temps, lui en parlât, ou en entendit parler. Enfin prêt à partir pour Ermenonville, Jean-Jacques lui renvoya sa partition avec un volume relié, contenant une copie de sa main de cette partition même, non pas en notes ordinaires, mais avec l'accompagnement en chiffres selon la méthode qu'il avoit inventée, & un petit billet fort simple, où il disoit qu'ayant trouvé la partition originale remplie de fautes, il s'étoit permis de les corriger; que pour réparer ce barbouillage d'un livre qui ne lui appartenoit pas, il avoit recopié toute l'Olympiade d'après sa méthode, qu'il savoit être du goût de M.***, & qu'en partant pour se retirer à la campagne, il le prioit d'agréer cette foible marque de son souvenir & de sa reconnoissance. (*M. Ginguené.*)

COR & COR-DE-CHASSE. *s. m.* Cet article est traité avec une certaine étendue dans le volume des Arts & Métiers méchaniques, tome 4, page 125, & nous y renvoyons nos lecteurs. Cependant, comme il contient quelques erreurs, & que M. le Brun, artiste distingué par l'habileté de son exécution, & la connoissance approfondie de cet instrument, a bien voulu nous faire part de ses lumières à cet égard, nous allons tâcher de rectifier cet article du volume des arts, & de suppléer à ce qu'il laisse à desirer.

Pour

Pour donner du *cor*, on place l'embouchure sur les lèvres, de manière qu'elle y soit partagée également, & que les lèvres elles-mêmes le soient, dans un autre sens, par l'embouchure. On ne l'y appuie qu'autant qu'il faut pour empêcher l'air de se faire passage au dehors entr'elle & les lèvres; ainsi il n'est pas vrai de dire, comme dans l'article cité, « qu'on forme les sons en appuyant plus » ou moins sur l'embouchure ». Elle doit être dirigée horizontalement, & le *cor* porté droit devant soi.

Les lèvres doivent être pressées l'une sur l'autre, & tous leurs muscles tendus, mais en évitant les grimaces désagréables. La bouche, au contraire, dans cette position doit plutôt annoncer le sourire

Pour faire partir le son, on donne des coups de langue sur la machoire supérieure; mais on se garde bien d'insinuer la langue dans le bocal, comme il est dit dans l'article cité. L'air chassé dans le corps de l'instrument par l'ouverture qu'il se fait entre les lèvres est ce qui produit le son; mais il n'est pas nécessaire de faire des efforts de poitrine. La force, au contraire, si on en employoit à pousser le vent, ne produiroit que des sons désagréables, & l'on doit tirer du *cor* les plus beaux sons possibles avec fort peu de vent, à moins que d'ailleurs on ne s'y prenne mal.

L'air poussé avec force ne produit pas sur le *cor* comme sur le haut-bois, la flûte, &c., la quinte ou l'octave du premier son donné: on y prend les sons hauts ou bas, selon que l'ouverture est plus ou moins étroite. La différence de cette ouverture dépend du plus ou moins de pression des lèvres; ainsi, plus le son que l'on veut prendre est haut, plus il faut les presser l'une sur l'autre. Quoiqu'il se dissipe moins d'air dans les sons aigus, vû qu'alors l'ouverture des lèvres est moins grande, il faut cependant que l'air y soit poussé avec plus de vivacité, parce que les lèvres étant plus serrées, il lui faut plus d'action pour s'y faire passage.

Comme le *cor* ne produit que les sons de la nature, altérés par notre tempérament, & que nos oreilles habituées à cette altération trouveroient fausses quelques notes de sa gamme; (Voyez *Gamme du cor-de-chasse*, & la Table de la Génération harmonique de M. l'abbé Feytou, *planches de musique fig.* 40.) l'art est parvenu à ramener ces notes à notre systême d'intonation. C'est par le resserrement des lèvres qu'on parvient à hausser, par exemple, le *si b* qui se trouve trop bas dans cette gamme. (Voyez *planches de musique*, *fig.* 123.) On peut aussi baisser les sons de quelque chose par le même moyen; mais on a trouvé que la main, plus ou moins enfoncée dans le pavillon, corrige les sons qui paroissent trop hauts à différens degrés; non-seulement, par ce moyen, on fait justes (conformément à notre systême) les gammes diatoniques, mais on parvient encore à en faire de chromatiques. Ce procédé baisse proportionnellement le son, de manière que du *sol*, par exemple, de la première octave, qui est un son naturel dans l'instrument, on parvient à en faire un *fa*, en bouchant le pavillon presque hermétiquement.

Il faut observer que plus on met la main dans le pavillon, & plus il faut de vent pour rendre les sons égaux en force. (Voyez la *Gamme du cor*, *planches de musique*, *fig.* 123.) Par la manière dont elle est notée, on connoîtra dans quelle proportion il faut introduire la main ou boucher le pavillon pour parvenir, si d'ailleurs on est musicien, à faire justes les sons praticables dans ces deux octaves les plus avantageuses au *cor*. Les rondes indiquent les sons naturels, ceux où il ne faut pas de main; les notes de moindre valeur indiquent celles où la main est nécessaire, & moins elles en ont, plus la main doit être enfoncée, excepté pour les trois derniers qui se font sans son secours, & dont la valeur n'est relative qu'à ce qui va être dit en faveur de ceux qui veulent composer des morceaux brillans pour cet instrument.

Qu'il soit permis de répéter cette observation donnée par M. le Brun, comme la plus importante. Ce n'est point par la force du vent qu'on parvient à bien jouer du *cor*; plus le vent y est ménagé, plus les sons en sont purs & agréables. Par la méthode qu'indique M. le Brun, outre l'avantage de ne se point fatiguer, on aura celui de ne pas remplir d'eau, à toute minute, le corps de l'instrument; ce qui non-seulement nuit au son & produit des *glougloux* désagréables, mais ce qui oblige encore d'aspirer cette eau pour la retirer à la fois de tous les *tours* où elle s'est introduite par la force du vent; & l'effet en est dangereux. En soufflant peu, elle ne s'introduit que dans le premier *tour*, & pour l'en retirer, il suffit d'incliner l'instrument.

On peut jouer du *cor* sans suivre toutes les règles qui viennent d'être prescrites; mais en ne s'y conformant pas, on ne parviendra jamais à s'y distinguer; & si on a vu naître quelques accidens jusqu'ici de la pratique de cet instrument, c'est faute de les avoir suivies. Ce court exposé ne suffira pas, sans doute, pour se passer de maître, mais au moins celui qui le prendra pour guide ne contractera pas de mauvaises habitudes.

Il faut donc s'exercer d'abord sur la gamme que l'on trouvera, *planc. de musiq.*, *fig.* 123. On ne cherchera dans les commencemens qu'à faire les rondes du milieu de cette gamme, puis les blanches, &c. en passant successivement aux notes de moindre valeur.

Ceux qui se destinent au second *cor* doivent s'exercer avec des *cors* en *ut*, & ceux qui veulent

jouer le premier, avec un *cor* en *fa*; ce qui fait une quarte de différence. Les compositeurs qui ne veulent se servir des *cors* que comme parties d'accompagnement ne sortiront pas de cette étendue, & n'emploieront que les rondes & toutau plus les blanches de la gamme donnée pour exemple.

Dans celle qui est imprimée, première partie du quatrième tome des Arts & Métiers, il y a quelques fautes d'impression que l'on pourra rectifier sur celle que nous indiquons ici, *fig.* 123. On y trouvera aussi d'autres détails que par cette raison nous croyons devoir omettre.

Les compositeurs qui voudroient connoître assez bien le *cor* pour pouvoir le faire réciter d'une manière brillante, & faire valoir des artistes en état d'exécuter leurs idées, ajouteront à ces règles générales les observations suivantes.

La valeur des notes de la gamme *fig.* 123 est proportionnée, comme nous l'avons dit, à la force du son que l'on y peut donner; en outre, plus cette valeur est grande, plus les notes se prennent facilement, & peuvent être employées dans un trait. Cependant les notes de peu de valeur & désignées par des noires ou des croches, dont le son est nécessairement sourd, & l'intonation difficilement juste, peuvent être admises dans des traits simples, comme un passage diatonique en doubles croches, où l'oreille ne sent que l'ensemble & l'intention du trait, & ne peut apprécier la justesse partielle des sons, vû leur rapidité.

La gamme que nous donnons pour exemple est en *fa*. On la baissera d'un sémi-ton pour avoir celle de *mi* naturel, & tous les sons s'y trouveront dans le même rapport, à cette différence près, que l'exécution des notes aigues sera plus facile.

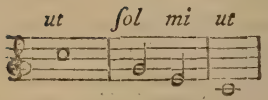
Le *cor* en *mi b* peut rendre avantageusement un chant large & majestueux; mais comme le son en est un peu sourd (& plus on baissera le ton, moins il sera sonore,) les traits que l'on y pourroit exécuter seroient difficilement compris, s'ils étoient d'un mouvement trop vif.

Les autres gammes ne sont pas propres à faire briller le *cor*, ni dans les traits, ni dans le chant; car plus haut que *fa*, les sons aigus sont glapissans; plus bas que *mi b*, les sons graves sont trop sourds, & les vibrations de l'instrument trop prolongées.

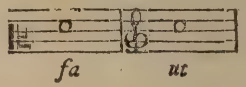
M. le Brun renvoye au volume des Arts & Métiers, pour la manière de noter les parties de *cor*; mais comme elle ne nous y paroît pas présentée avec assez de détails, nous avons cru devoir en reparler ici.

Les *cors* jouent toujours en *ut*, & on suppose ordinairement que leur partie est écrite sur la clef de *sol* seconde ligne; ainsi leur tonique, quelle qu'elle soit, est écrite dans l'espace de la troisième à la quatrième ligne.

Exemple :



Ainsi lorsque le morceau est en *fa*, ce *fa* qui est tonique est écrit dans ce même espace où se trouve l'*ut* de l'exemple : la dominante *ut* se place sur la ligne de la clef, au lieu du sol; la médiante *la* sur la première ligne, & l'octave grave au-dessous de la portée avec une barre ajoutée. Mais quand on écrit en partition, pour que le lecteur n'éprouve pas d'embarras par un mélange de tons différens, on écrit les *cors* sur une clef telle que la tonique se trouve toujours sur ce même espace de la troisième à la quatrième ligne : ainsi, soit le ton du morceau en *fa*, on écrira les *cors* sur la clef d'*ut* seconde ligne, parce qu'alors le *fa* tonique se trouve placé sur l'espace indiqué, & correspondre à l'*ut* des *cors*. Exemple :



Voyez *planc. de musiq.*, *fig.* 124, la table de correspondance de tous les tons du *cor* avec la clef de *sol*, sur laquelle ils sont censés écrits.

Quelques auteurs écrivent les *cors* en partition sur la clef invariable de *fa* quatrième ligne, parce que cette clef les présente dans leur plus véritable diapason; mais c'est une difficulté pour l'instrumentiste qui n'auroit pas l'habitude de transposer, ou pour le copiste qui seroit forcé à faire cette transposition dans les parties séparées.

D'après les détails que nous venons de donner sur cet instrument, dont l'effet est si beau, si puissant dans un orchestre, & qui, porté au point de perfection où d'habiles artistes l'ont élevé de nos jours, est devenu si intéressant & d'une expression si touchante dans le récit, on conçoit la prodigieuse différence qui se trouve entre le *cor*, proprement dit, & les instrumens appellés vulgairement *cors-de-chasse*; il y en a même dans leur construction. Ces derniers, dont le seul emploi est de rallier des chiens égarés, de rappeller des chasseurs dispersés, & d'indiquer, par le choix des airs, les différens périodes de la chasse, destinés d'ailleurs à être joués en plein air, n'ont besoin que d'un son fort & rauque qui puisse être entendu au loin. Leur forme est ordinairement plus grande, & il s'en faut de beaucoup que leur fabrication soit aussi soignée.

Nous terminerons cet article par une observation grammaticale.

Autrefois on désignoit l'exécution de chaque instrument, à peu près, par une expression particulière. On disoit donner du *cor*; sonner de la trompette; battre du tambour; blouser des timballes; toucher du clavecin, de l'orgue; pincer de la harpe, de la guitare; jouer du violon, du hautbois, &c. On a renoncé peu-à-peu à ces distinctions minutieuses & pédantesques, & l'on se sert aujourd'hui du mot *jouer* pour tous les instrumens. On dit donc jouer du *cor*; mais pour cet instrument, si l'on vouloit conserver les deux locutions différentes, il faudroit dire *donner du cor*, lorsqu'il est destiné à la chasse, où l'on donne en effet tout ce qu'on a de souffle, pour produire le son le plus fort, & *jouer du* COR dans l'orchestre, où l'on n'emploie d'efforts que pour adoucir son *jeu* & le rendre plus moëlleux.

(*M. Framery.*)

CORDE. *s. f.* J'ai promis, dans une note sur l'article *accord* de M. Sulzer, de traiter ici de la synonimie de plusieurs mots employés en musique dans le même sens, & de la différente acception de quelques autres qui servent à exprimer des choses diverses. Je vais essayer de remplir cette tâche difficile, mais importante, & qui me paroît propre à jetter beaucoup de clarté sur un art qui en a grand besoin.

Les mots *ton*, *mode*, *modulation*, sont pris chacun dans des acceptions souvent très-différentes & très éloignées de leur signification propre; & au contraire les mots ton, *corde*, note, degré, intervalle, son, mode, modulation, gamme, &c. sont souvent pris l'un pour l'autre. Il en est de même de gamme & échelle, d'échelle & octave, &c. Il s'agit de leur assigner ici leur véritable sens, pour éviter la confusion qui s'est introduite dans l'art musical, & dont il est difficile de se garantir.

Ton, vient du grec *τόνος*, qui lui même vient de *τείνω*, *tendo*. Il signifie donc une *corde tendue*, une *corde* sonore; & d'après cette étymologie, on auroit raison de dire « tous les *tons* de la gamme » pour exprimer tous les sons qui la composent. Mais comme dans ce sens nous avons le mot *corde* (que nous devrions écrire *chorde*, puisqu'il vient du grec *χορδὴ*) qui signifie absolument la même chose, c'est-à-dire, *fides*, *corde* d'instrument, *corde* sonore, & que nous n'avons, au contraire, aucun mot qui exprime la mesure de l'intervalle qui se trouve entre deux *cordes* consécutives du systême, il vaut mieux, ce me semble, conserver exclusivement au mot *ton* cette acception, & n'en jamais séparer l'idée de l'intervalle qu'il exprime.

Ton signifie encore, dans notre musique moderne, la *corde* principale d'un mode. Ainsi les *cordes* du systême étant arrangées d'une certaine manière, celle qui doit commencer & finir un morceau, & qui par cette raison en est regardée comme la principale, est appellée le *ton*. Ainsi un air, ou simplement une phrase, dont la note *ut* est la principale, est dans le *ton* d'*ut*. Cette locution est vicieuse, puisqu'elle est équivoque, & qu'on ne sait si l'on parle du mode, de l'intervalle ou de la principale *corde*. Disons donc que cet air, cette phrase, sont dans le mode d'*ut*, ou plus précisément encore dans la gamme d'*ut*.

On pourroit dire, par exemple, en ne suivant que des dénominations généralement adoptées, « dans le *ton d'ut* il y a deux *tons* du *ton* de *sol* au » *ton* de *si*. » Ce rapprochement fait voir combien cette manière de s'exprimer est incertaine & ridicule, tandis qu'il seroit fort clair de dire : « dans la » gamme d'*ut* il y a deux *tons* de la *corde sol* à » la *corde si*. »

On prétend que notre gamme est en plusieurs *tons*, pour dire qu'on y trouve plusieurs *cordes* principales; ce qui est vrai, à cause du tempérament qui fait entre *mi* & *fa* un semi-ton égal à celui qui est entre *si* & *ut*. Mais on ne pourroit pas dire qu'elle est en plusieurs *modes*; il faut donc distinguer le mot *mode* du mot *ton*.

Mode doit être aussi distingué de *modulation*. *Mode* signifie manière d'être : ce mot exprime un arrangement convenu dans une série de sons. Ainsi la gamme composée de deux tétracordes semblables est dans un *mode*, & ce *mode* est invariable; car si on faisoit un autre arrangement dans les tétracordes, ce seroit un autre *mode*. Ainsi la gamme de Blainville, *mi fa sol la si ut re mi*, est dans un autre *mode* que notre gamme *ut re mi fa sol la si ut*, quoique composée des mêmes sons, mais ils sont disposés différemment. La gamme mineure est dans deux *modes* à la fois & peut-être dans trois. Le premier tétracorde en est ordinairement invariable; mais dans le second, la sixte & la septième sont majeures en montant, & mineures en descendant; ce qui fait bien deux *modes* distincts, puisque ce sont deux arrangemens différens.

Cette gamme mineure peut être dans un troisième *mode*, lorsque la quarte en est rendue majeure, comme dans cet exemple : *ut re mi b fa ♯ sol la b si ut*, qui contient les élémens de l'accord de sixte superflue *la b* ut *fa ♯*. Que si l'on prétendoit que ce nouvel arrangement, que ce *fa ♯* n'appartient pas à la gamme d'*ut*, que c'est une manière de moduler, de passer en *sol*; enfin que cette gamme est celle de *sol*, je demanderois pourquoi elle contient un *la* bémol que cette gamme de *sol* ne sauroit admettre, & qui se trouve dans le même accord avec le *fa* dièze. Un seul accord pourroit donc appartenir à deux gammes à la fois. Voyez l'exemple :

fa ♯ sol,
ut si,
la b sol.

Il est évident qu'il ne s'agit ici que d'un repos sur la dominante *sol*, pratiqué dans la gamme d'*ut* qui

est toujours la principale, & qu'on peut considérer comme un *mode* cette sorte d'arrangement.

Tel est le troisième *mode* imaginé par M. Vandermonde, & sur lequel on a eu tort de vouloir jetter du ridicule, puisque cette disposition des *cordes* d'une même gamme est certainement différente des deux autres, & que le mot *mode* ne signifie pas autre chose qu'un nouvel arrangement. Ceux qui sont choqués de voir placer dans la gamme d'*ut* un *fa dièze* qu'ils y croient si fort étranger, seroient donc bien plus révoltés d'y voir un *re* dièze, un *sol* dièze, & jusqu'à un *ut* dièze. Ce ne sont cependant que les cordes contenues dans la cinquième octave de l'*ut* générateur :

ut,	*ut* ♯,	*re*,	*re* ♯,	*mi*,	*mi* ♯,	*fa*,	*fa* ♯,	*sol*,	*sol* ♯, &c.
16,	17,	18,	19,	20,	21,	22,	23,	24,	25,

Diront-ils que ces cordes ne sauroient être de la gamme de leur générateur ? (*Voyez les articles Basse-fondamentale de M. l'abbé Feytou, & la Table de la génération harmonique, fig.* 40.)

Au reste, on auroit tort d'attacher une si grande importance à ce mot de *mode*, puisqu'il ne signifie que la disposition des *cordes* d'une gamme ; & qu'il importe peu qu'une de ces *cordes* appartienne à une gamme ou à une autre, pourvu qu'on soit assuré de l'harmonie dont elle doit être accompagnée *Voyez Gamme.*

Quant à la distinction à faire entre *mode* & *modulation*, il n'est pas nécessaire d'être profond grammairien, & il suffit d'avoir une simple idée d'analogie, pour savoir que le mot de *modulation*, par sa désinence, exprime une action ; ainsi, *modulation* est l'action de passer d'un *mode* dans un autre. Il ne faut donc pas dire qu'on est dans une *modulation* majeure ou mineure, ou dans la *modulation d'ut.* Mais on fait une *modulation*, quand on passe du *mode d'ut* dans le *mode* de *sol* ; & lorsqu'on parcourt successivement plusieurs *modes*, on fait une suite de *modulations*.

Gamme est une série des sons de notre systême, disposée dans un ordre inventé par Guido d'Arrezzo. Elle est composée de deux tétracordes semblables. Quand chacun des degrés qui la forment est placé dans un ordre diatonique, elle s'appelle métaphoriquement échelle, *scala.* Lorsque ces sons se trouvent dispersés, ou disposés dans un ordre différent, les *cordes* qui les représentent appartiennent toujours à la même *gamme*, mais elle ne doit plus être considérée comme *échelle.* Le mot *octave*, qui se prend aussi quelquefois pour celui de *gamme*, ne présente que l'idée des huit sons qui la composent, réunis dans leur ordre naturel. Ainsi l'*échelle* de la *gamme* peut contenir cinq, six ou sept sons diatoniques ; l'*octave* doit les contenir tous les huit.

On désigne souvent les *sons* indifféremment par le mot *note* & par le mot *corde. Sons* est le terme générique qui exprime les vibrations de l'air desquelles l'oreille est frappée. Tout ce qui fait vibrer l'air est donc un *son* ; mais ce *son* peut être harmonique ou exharmonique. (Voyez *Son* & *Bruit.*) Tout son harmonique est représenté par une *corde* sonore, quand il s'agit de le communiquer à l'ouie ; il est représenté par une *note* quand on le communique aux yeux. On écrit les *sons* avec des *notes*, on les exécute communément avec des *cordes* ; & figurément les *sons*, mêmes rendus par des instrumens à vent, sont également désignés sous le nom de *cordes*. Mais comme il n'y a point de son harmonique entendu qui ne puisse être écrit, & point de son écrit qui ne puisse être entendu, il est tout naturel & sans inconvénient de prendre ces deux mots l'un pour l'autre. J'ai voulu seulement déterminer l'idée précise que chacun d'eux présente à l'esprit. Ainsi l'on dit également bien, « *ut mi sol*, » sont les trois *cordes* ou les trois *notes* principales » de la gamme d'*ut.* » Il ne seroit pas aussi exact de dire : « les trois sons principaux, » parce que chacune de ces *cordes* renferme plusieurs *sons*.

On pourroit dire aussi, sans offenser la loi de l'étymologie, « les trois *tons* principaux ; » mais j'ai déjà dit pour quelle raison il falloit éviter de donner cette acception au mot *ton*.

On confond encore *degré* avec *intervalle*. Tout *degré* est un *intervalle*, sans doute ; mais tout *intervalle* n'est pas un *degré*. Ce mot implique l'idée d'une échelle que l'on monte ou que l'on descend ; & comme il est plus ordinaire de descendre ou de monter par *degrés* qui se suivent, ce mot exprime plus particulierement des *cordes* diatoniques, & l'on nomme *intervalles* les degrés qui ne sont pas conjoints. (Voyez *Conjoints.*)

Pour résumer, laissons au mot *ton* sa seule acception d'intervalle ; ôtons lui celle de *mode*, & celle de *corde* d'une gamme qui sont toujours équivoques, quoi qu'en dise Rousseau. Il a imaginé d'écrire le mot *ton* en caractère *italique*, lorsqu'il désigne un *intervalle*, & en romain pour désigner un *mode*, (qu'il appelle improprement une modulation ;) il prétend, dans son avertissement, qu'au moyen de cette précaution, la phrase suivante n'a plus rien d'équivoque.

» Dans les Tons majeurs, l'intervalle de la » Tonique à la Médiante est composé d'un *Ton* » majeur & d'un *Ton* mineur. »

Elle offre au moins une omophonie, un choc de mots désagréables à l'oreille. D'ailleurs, cette foible distinction, qui échappe même aux yeux quand on lit, ne se fait nullement sentir à celui qui écoute. Cette même phrase sera certainement plus claire & plus précise exprimée ainsi :

» Dans les gammes majeures l'intervalle de la

» tonique à la médiante est composé d'un *ton* » majeur & d'un *ton* mineur. »

D'ailleurs, Rousseau, qui distingue le mot *ton* signifiant gamme, ou le mode de cette gamme, du mot *ton* signifiant intervalle, comment distinguera-t-il le mot ton, signifiant *corde* sonore, acception dont il ne parle pas, & qui est cependant la plus propre de ce mot, puisqu'elle est conforme à son étymologie? Ce n'est que figurément que le mot *ton* désigne une gamme ou un mode. Une gamme est dans le ton d'*ut*, comme je l'ai dit, parce que cet *ut* en est le ton principal.

Donnons-lui alors le nom de *corde*, & nous aurons ainsi autant de mots différens que nous voudrons exprimer d'idées différentes.

Nous appellons *gamme* la série des *cordes* qui servent à une composition musicale, & qui dépendent toutes d'un même générateur. Cette *gamme* peut être ordonnée de différentes manières. La tierce peut en être majeure ou mineure. Il en est de même de la sixte & de la septième; la sixte étant mineure, la septième peut en être mineure ou majeure. La sixte étant mineure, la quarte peut être quelquefois majeure, comme dans l'accord de sixte superflue. Nous appellerons *modes* ces divers arrangemens, & nous aurons un *mode* majeur & plusieurs *modes* mineurs.

Lorsqu'on passera dans la même gamme du *mode* majeur au *mode* mineur, ou qu'on entrera dans une autre gamme, nous dirons que l'on fait une *modulation*; mais nous ne nommerons pas ainsi la disposition constante d'une gamme, parce que ce mot est inséparable de l'idée d'action & de changement.

Lorsque cette gamme sera rangée diatoniquement, nous l'appellerons *échelle*; nous donnerons le nom de dègrés aux *cordes* qui se suivent immédiatement dans cette *échelle*, & celui d'*intervalle* aux *cordes* disjointes. Si cette *échelle* contient huit sons consécutifs, nous pourrons la nommer *octave*. « La » règle de l'*octave* enseigne les accords qui doivent » ou qui peuvent accompagner les huit *cordes* de la » *gamme* formée en *échelle* ».

Enfin, nous dirons à-peu-près indifféremment les *notes* ou les *cordes* d'une gamme, à moins que nous n'ayons quelque raison de spécifier des sons exécutés ou des sons écrits.

Voilà, je crois, tous les mots qui passent pour synonimes en musique, qu'il étoit intéressant de ne pas confondre, & de ramener à leur véritable valeur. S'il m'en est échappé quelques-uns, j'y reviendrai à mesure qu'ils se présenteront dans le cours de ce dictionnaire, & je me contenterai de renvoyer à cet article pour les mots que j'y ai traités.

Celui dont l'éducation musicale n'aura pas été corrompue par l'abus des termes, qui n'aura pas l'habitude enracinée de la confusion qui règne dans l'art musical, pourra se familiariser aisément avec ces distinctions & n'exprimer que des idées nettes & précises. Mais les musiciens auront de la peine à se défaire de certaines locutions auxquelles ils sont trop accoutumés. Toutes vicieuses qu'elles sont, elles ne suffisent pas moins pour faire entendre leurs idées, & les réformes ne peuvent s'exécuter que quand on en sent le besoin immédiat. Moi-même, entraîné par l'usage, je ne réponds pas de me conformer toujours exactement aux loix distinctives que je viens d'établir; mais il seroit important que les maîtres s'efforçassent à les inculquer dans l'esprit de leurs élèves. L'usage s'en introduiroit de cette manière insensiblement, pour l'intérêt d'une science dont la nomenclature n'a pas, comme celle des autres sciences, l'avantage d'une précision philosophique.

(*M. Framery.*)

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VIDE. (Voyez *Vide.*) (*J. J. Rousseau.*)

CORDE SONORE. Toute corde tendue dont on peut tirer du son. De peur de m'égarer dans cet article, j'y transcrirai en partie celui de M. d'Alembert, & n'y ajouterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au son & à la musique.

» Si une *corde* tendue est frappée en quelqu'un » de ses points par une puissance quelconque, elle » s'éloignera jusqu'à une certaine distance de la » situation qu'elle avoit étant en repos, reviendra » ensuite & fera des vibrations en vertu de » l'élasticité que sa tension lui donne, comme en » fait un pendule qu'on tire de son à-plomb. Que » si, de plus, la matière de cette *corde* est elle-même » assez élastique ou assez homogène pour » que le même mouvement se communique à » toutes ses parties, en frémissant elle rendra du » son, & sa résonnance accompagnera toujours » ses vibrations. Les géomètres ont trouvé les loix » de ces vibrations, & les musiciens celles des sons » qui en résultent.

» On savoit depuis long-temps, par l'expérience » & par des raisonnemens assez vagues, que, toutes » choses d'ailleurs égales, plus une *corde* étoit » tendue, plus ses vibrations étoient promptes; » qu'à tension égale les *cordes* faisoient leurs vibrations » plus ou moins promptement en même raison » qu'elles étoient moins ou plus longues; » c'est-à-dire, que la raison des longueurs étoit » toujours inverse de celle du nombre des vibrations. » M. Taylor, célèbre géomètre anglois, est » le premier qui ait démontré les loix des vibrations » des *cordes* avec quelque exactitude, dans » son savant ouvrage intitulé: *Methodus incrementorum* » *directa & inversa*, 1715; & ces mêmes » loix ont été démontrées encore depuis par M. » Jean Bernouilli, dans le second tome des *Mémoires* » *de l'Académie Impériale de Pétersbourg.* »

De la formule qui résulte de ces loix, & qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, article *Corde*, je tire les trois corollaires suivans qui servent de principe à la théorie de la musique.

I. Si deux *cordes* de même matière sont égales en longueur & en grosseur, les nombres de leurs vibrations en tems égaux seront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tensions des *cordes*.

II. Si les tensions & les longueurs sont égales, les nombres des vibrations en tems égaux seront en raison inverse de la grosseur ou du diamètre des *cordes*.

III. Si les tensions & les grosseurs sont égales, les nombres des vibrations en tems égaux seront en raison inverse des longueurs.

Pour l'intelligence des ces théorèmes, je crois devoir avertir que la tension des *cordes* ne se représente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids; ainsi les vibrations étant entr'elles comme les racines quarrées des tensions, les poids tendans sont entr'eux comme les cubes des vibrations, &c.

Des loix des vibrations des *cordes* se déduisent celles des sons qui résultent de ces mêmes vibrations dans la *corde sonore*. Plus une *corde* fait de vibrations dans un tems donné, plus le son qu'elle rend est aigu; moins elle fait des vibrations, plus le son est grave: en sorte que, les sons suivant entr'eux les rapports de vibrations, leurs intervalles s'expriment par les mêmes rapports; ce qui soumet toute la musique au calcul.

On voit par les théorèmes précédens qu'il y a trois moyens de changer le son d'une *corde*; savoir, en changeant le diamètre, c'est-à-dire, la grosseur de la *corde*, ou sa longueur, ou sa tension. Ce que ces altérations produisent successivement sur une même *corde*, on peut le produire à la fois sur diverses *cordes*, en leur donnant différens degrés de grosseur, de longueur ou de tension. Cette méthode combinée est celle qu'on met en usage dans la fabrique, l'accord & le jeu du clavecin, du violon, de la basse, de la guitare & autres pareils instrumens composés de *cordes* de différentes grosseurs & différemment tendues, lesquelles ont par conséquent des sons différens. De plus dans les uns, comme le clavecin, ces *cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les sons varient encore; & dans les autres, comme le violon, les *cordes*, quoiqu'égales en longueur fixe, se racourcissent ou s'allongent à volonté sous les doigts du joueur, & ces doigts avancés ou reculés sur le manche font alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la *corde* ébranlée par l'archet autant de sons divers que de diverses longueurs. A l'égard des rapports des sons & de leurs intervalles, relativement aux longueurs des *cordes* & à leurs vibrations, voyez *Son*, *Intervalle*, *Consonnance*.

La *corde sonore*, outre le son principal qui résulte de toute sa longueur, rend d'autres sons accessoires moins sensibles, & ces sons semblent prouver que cette *corde* ne vibre pas seulement dans toute sa longueur, mais fait vibrer aussi ses aliquotes chacune en particulier, selon la loi de leurs dimensions. A quoi je dois ajouter que cette propriété, qui sert ou doit servir de fondement à toute l'harmonie, & que plusieurs attribuent, non à la *corde sonore*, mais à l'air frappé du son, n'est pas particulière aux *cordes* seulement, mais se trouve dans tous les corps sonores. (Voyez *Corps sonore*, *harmonique*.)

Une autre propriété non moins surprenante de la *corde sonore*, & qui tient à la précédente, est que si le chevalet qui la divise n'appuie que légérement, & laisse un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors au lieu du son total de chaque partie ou de l'une des deux, on n'entendra que le son de la plus grande aliquote commune aux deux parties. (Voyez *Sons harmoniques*.)

Le mot de *corde* se prend figurément en composition pour les sons fondamentaux du mode, & l'on appelle souvent *cordes d'harmonie* les notes de basse qui, à la faveur de certaines dissonances, prolongent la phrase, varient & entrelacent la modulation. (*J. J. Rousseau.*)

Observations essentielles sur l'article de Rousseau.

Rousseau, malgré son guide & la crainte qu'il avoit de s'égarer, a fait plusieurs erreurs dans cet article.

1°. Il a tort de dire que la tension des *cordes* ne se représente pas par les poids tendans, mais qu'elle se représente par les racines de ces mêmes poids.

2°. Quand cela seroit vrai, il auroit tort encore de dire que les poids tendans sont comme les cubes des vibrations: elles seroient alors comme les quatrièmes puissances. Mais les vibrations étant, par le premier théorème, comme les racines des tensions, c'est-à-dire, des poids tendans, ces poids sont donc comme les quarrés des vibrations.

3°. Enfin, Rousseau se trompe encore lorsqu'il dit qu'il n'y a que trois manières de changer le son d'une *corde*; savoir, en changeant la grosseur ou la longueur, ou la tension. Il y en a une quatrième, c'est de changer la densité, c'est-à-dire, la matière de la *corde*. Cela se déduit de la formule générale, d'où l'on tire bien d'autres théorèmes que ceux rapportés par Rousseau

Il faut relever aussi une inadvertence dans le passage qu'il cite de d'Alembert: il renvoie au tome second des *Mémoires de l'Académie Impériale de Pétersbourg*; c'est au tome troisième qu'il faut renvoyer.

(*M. Suremain de Missery*, *Officier d'Artillerie.*)

Cordes. Ce mot, pris dans la dernière acception de l'article de Rousseau, ne signifie point les sons fondamentaux du mode, mais tous les sons de la gamme. On dit, & Rousseau le dit lui-même : *Frappez les principales cordes du mode.* Alors le terme est pris dans un sens figuré.

Mais quelles sont les principales *cordes* ? C'est d'abord sans contredit le générateur, le son fondamental, la tonique : puis celles qui ont avec elle la grande analogie, c'est-à-dire, le plus grand nombre d'harmoniques communs. (Voyez mon article *Consonnance.*) Et par conséquent l'octave, la quinte, la tierce, (& non pas la quarte, quoi qu'en disent Rousseau, Bemetz-Rieder, &c.) la sixte, (& non pas la quarte ;) la seconde, (& non pas la quarte ; laquelle n'est pas une *corde* du ton, lorsqu'elle fait quinte juste avec l'octave de la tonique). (Voyez *Fa*, voyez aussi *Modulation.*) (*M. l'abbé Feytou.*)

CORDES MOBILES. (Voyez *Mobile.*)

CORDES STABLES. (Voyez *Stable.*)

CORNET A BOUQUIN. (Voyez *Bouquin.*)

CORNETS. Ce sont trois jeux d'orgues, le grand *cornet*, le *cornet* de récit & le *cornet* d'écho, dont chaque touche fait parler cinq tuyaux à la fois, & les cinq tuyaux qui donnent l'octave, la quinte, la quarte & la tierce majeure, ne produisent qu'un seul son. Quand on baisse la touche de l'*ut*, on entend *ut*, son octave, sa douzième, sa double octave & sa dix-septième majeure ; mais on croit n'entendre que le son d'*ut* ; ce qui prouve qu'un son n'est pas un élément simple, mais un agrégat de plusieurs sons concomitans. (Voyez *Harmoniques*, voyez aussi mon article *Basse-fondamentale*, n°. 1.)

Ce jeu d'orgue a deux défauts remarquables. 1°. Au lieu d'être terminé à l'aigu par la tierce majeure, c'est-à-dire, par la dix-septième majeure du son grave de chaque touche, il devroit l'être par sa double ou sa triple octave, ou du moins par sa dix-neuvième. La touche *ut*, au lieu de faire parler *ut ut sol ut mi*, 1, 2, 3, 4, 5, devroit faire parler *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4 seulement, ou *ut ut sol ut mi sol*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, ou enfin, *ut ut sol ut mi sol la ut*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, parce que l'octave & la quinte étant des intervalles plus consonnans que la tierce majeure, un accord terminé par la tierce est moins consonnant que celui qui l'est par l'octave ou par la quinte. (Voyez mon article *Accords*, caractère des *accords*, n°. 3.)

2°. Chaque touche ne faisant parler que les cinq premiers sons de la génération harmonique, la salvation ne peut avoir lieu pour tous les sons d'un accord du tems foible. Car lorsqu'on touche successivement les deux sons de la quinte *sol ut*, on fait ces deux accords *sol sol re sol si*, ut ut sol ut mi. Or, il n'y a point d'*ut* sur lequel le *si* puisse se résoudre, puisque l'*ut* le plus aigu du second accord fait la septième au dessous du *si* du premier accord. C'est un défaut qui a tellement été senti par les organistes, que les *cornets* n'ont jamais que les deux octaves les plus aigues du clavier. Leur jeu seroit insupportable dans les deux octaves du bas. On peut remédier à ce défaut. (Voyez *Orgue.*) (*M. l'abbé Feytou.*)

CORPS-DE-VOIX. *s. m.* Les voix ont divers degrés de force ainsi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embrasse porte le nom de *corps-de-voix* quand il s'agit de force ; & de *volume*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez *Volume.*) Ainsi, de deux voix semblables formant le même son, celle qui remplit le mieux l'oreille & se fait entendre de plus loin, est dite avoir plus de *corps*. En Italie, les premières qualités qu'on recherche dans les voix sont la justesse & la flexibilité : mais en France on exige sur-tout un bon *corps-de-voix*. (*J. J. Rousseau*)

CORPS D'HARMONIE. Les Italiens appellent quelquefois ainsi un accord complet. Le nom d'accord ne présente pour eux que deux sons simultanés, mais un *corps d'harmonie* exprime tous les sons qui peuvent accompagner une note de basse. Ainsi *sol si*, *si re*, *re fa*, sont des accords ; *sol si re fa* forment un *corps d'harmonie*.

En France, on appelle souvent ainsi une réunion de divers instrumens séparés du reste de l'orchestre, qui servent à un accompagnement particulier, principalement quand cet assemblage est composé d'instrumens à vent. Ainsi le trio du tableau magique, dans *Zémire & Azor*, est accompagné par un *corps d'harmonie*. (*M. Framery.*)

CORPS SONORE. *s. m.* On appelle ainsi tout *corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du son. Il ne suit pas de cette définition que tout instrument de musique soit un *corps sonore* ; on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'instrument qui sonne elle-même, & sans laquelle il n'y auroit point de son. Ainsi dans un violoncelle ou dans un violon, chaque corde est un *corps sonore* ; mais la caisse de l'instrument, qui ne fait que repercuter & réfléchir le son, n'est point le *corps sonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article présent à l'esprit toutes les fois qu'il sera parlé du *corps sonore* dans cet ouvrage. (*J. J. Rousseau.*)

Corps sonore. I. Le son le plus grave du *corps sonore* se nomme *fondamental* & les sons concomitans à l'aigu, *harmoniques*. Je dis à l'aigu, car il est faux, absolument faux qu'il en rende aucun au-dessous du fondamental. Rameau croyoit tirer de la prétendue résonnance de ces sons inférieurs l'origine du mode mineur. Mais cette résonnance est aussi inutile pour cela qu'elle est chimérique.

(Voyez *Mode*, *Mode mineur.*) A l'égard du rapport des harmoniques du *corps sonore*, voyez mon article *Basse-fondamentale*, n°. 1.)

II. Le *corps sonore* est le générateur du mode. C'est lui qui donne directement les gammes diatonique, chromatique, enharmonique, dont les véritables formules sont la quatrième, la cinquième & la sixième octave de ses harmoniques, c'est-à-dire, la suite des sons compris entre le huitième & le seizième, entre le seizième & le trente-deuxième, entre le trente-deuxième & le soixante-quatrième harmoniques. (Voy. la table des *harmoniques*, col. 1re. *fig* 40.) Tous les sons d'un mode sont donc compris dans les harmoniques du *corps sonore* dont la tonique est le son fondamental. Dans la théorie, tous les sons d'un accord peuvent être regardés comme de véritables harmoniques du *corps sonore*; dans la pratique ce sont d'autres *corps sonores* résonnans à l'unisson de ces harmoniques, mais avec des tymbres différens. Ainsi il faut distinguer trois espèces de *corps sonores*. 1°. Celui qui fait sonner le son générateur, la note du ton avec tous les harmoniques. 2°. Autant de *corps sonores* qu'on employe d'harmoniques du premier, chacun d'eux devenant fondamental des accords de l'harmonie. 3°. Autant de *corps sonores* qu'il y a de sons dans chaque accord, lesquels produisent à leur tour d'autres harmoniques qu'on regarde communément comme ne faisant point partie de l'harmonie, & qui cependant servent à completter les accords par leur résonnance spontanée.

Il n'y a donc point d'accord qui ne représente le produit d'un *corps sonore*; c'étoit un des paradoxes du systême de Rameau; c'est maintenant une vérité démontrée. (Voyez mon article *Fondamental.*)

(*M. l'Abbé Feytou.*)

CORYPHÉE. *s. m.* Celui qui conduisoit le chœur dans les spectacles des Grecs, & battoit la mesure dans leur musique. (Voyez *Battre la Mesure.*)

(*J. J. Rousseau.*)

CORYPHÉE, dans le sens que lui donne Rousseau, & qui étoit en effet celui des anciens, vient du grec κορυφαῖος qui signifie : principal, celui qui est à la tête.

Les *coryphées*, dans nos opéras, n'ont pas la fonction particulière de conduire le chœur, mais de parler pour lui, d'exprimer les sentimens dont il est affecté. Dans ce cas, il viendroit de φημὶ, dire, parler, & il s'écriroit *choriphée*.

Les *coryphées* des anciens opéras françois étoient chargés spécialement de chanter des couplets, des petits airs, ou une ariette de légèreté dans les fêtes qui accompagnoient le sujet. C'étoit là que le compositeur qui écrivoit en récitatif vague presque toute la scène se réservoit l'usage du chant mesuré. C'étoit là que se chantoient tous les *rossignols* du monde. Ces airs ne tenant point directement à l'action, on s'y permettoit les roulades, & tous les agrémens dont la voix du *coryphée* étoit susceptible. Ce procédé étoit assez raisonnable pour les roulades qui peuvent rarement s'allier avec l'expression; mais pour les agrémens, c'est autre chose. (Voyez les mots *Agrément du chant & Cantabile.*)

Il résultoit de cet arrangement que si les *coryphées* étoient moins bons acteurs, ils devoient être plus habiles chanteurs que ceux qui exécutoient les principaux personnages.

Aujourd'hui les *coryphées* remplissent à-peu-près ce même emploi; mais comme on a introduit dans la scène beaucoup d'airs mesurés qui exigent des talens pour l'exécution, la fonction du *coryphée* est devenue moins importante. On n'attend plus avec impatience l'ariette qu'il doit chanter, & l'exécution en est ordinairement réservée à des acteurs très-secondaires, ou à de jeunes sujets dont on veut essayer la voix, & qu'on accoutume ainsi aux regards du public.

(*M. Framery.*)

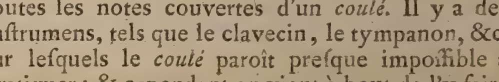
COTILLON, air de danse. C'est une espèce de branle. (Voyez *Branle.*)

COULÉ. *Participe pris substantivement.* Le *coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en chantant chaque note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les instrumens à cordes, ou d'un coup de langue sur les instrumens à vent, on passe deux ou plusieurs notes sous la même articulation, en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les notes couvertes d'un *coulé*. Il y a des instrumens, tels que le clavecin, le tympanon, &c. sur lesquels le *coulé* paroît presque impossible à pratiquer; & cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux & lié, très-difficile à décrire, & que l'écolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *coulé* se marque par une liaison qui couvre toutes les notes qu'il doit embrasser.

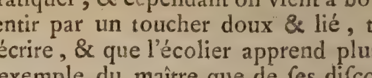
(*J. J. Rousseau.*)

COULÉ. Le *coulé* a la propriété de diminuer la force d'un tems bon, d'un frappé, relativement à la prosodie, comme nous le dirons à ce mot; de manière que le compositeur, lorsqu'il est entraîné par les loix du rythme ou de l'imitation à placer une syllabe foible ou brève sur un temps fort, doit avoir l'attention d'y faire un *coulé*. La faute n'existe pas moins, mais elle est moins sensible, moins choquante pour l'oreille. Ainsi dans l'exemple suivant, la mesure A ne feroit pas supportable: on peut, à la rigueur, tolérer la mesure B.

A



B



Cette

Cette propriété des *coulés* doit être également connue du chanteur, afin qu'il les emploie par le moyen des appoggiatures sur les endroits qu'il croit devoir adoucir ; & qu'il les évite, au contraire, lorsque l'expression exige un chant fier ou seulement marqué. Le *coulé* convient à la mollesse des dessus, mais les basses doivent en être fort sobres. (*M. Framery.*)

COUP. *s. m.* On dit en musique, *coup de langue*, *coup d'archet*, *coup de gosier*, *&c.* C'est une manière de lancer le son pour la voix & pour les instrumens, & d'où dépend souvent l'exécution la plus parfaite. Le *coup de langue* pour les instrumens à vent a besoin d'être net, détaché, rapide. Le *coup d'archet* pour les instrumens à cordes doit être distinct, ferme & moëlleux. Le *coup de gosier* pour la voix demanderoit encore des précautions plus grandes. Mais comme cette expression n'est plus guère d'usage, & que ce qu'elle représente est un défaut réel dans le chant, il vaut beaucoup mieux y renoncer. On appelloit autrefois *coup de gosier* ces éclats de voix que les chanteurs prodiguoient dans notre ancienne musique, en lançant les sons avec effort, & sur-tout en accompagnant d'un tremblement les sons soutenus, pour figurer les vibrations du timbre. Aujourd'hui ce défaut subsiste encore, mais dans un autre genre ; ces saccades perpétuelles avec lesquelles on fait succéder les sons l'un à l'autre, sont de véritables *coups de gosier*; mais c'est un vice dans l'école françoise, la voix ne doit pas être jettée avec effort ; elle doit être portée naturellement sans être ni traînée ni saccadée, & ne pas présenter l'idée d'un *coup*. Aussi les Italiens ont-ils rendu par *portamento di voce* l'art de porter & de conduire la voix, que nos ayeux exprimoient par *coups de gosier*.

On appelle aussi *coup de gosier* le mouvement par lequel la voix passe plusieurs notes ensemble sans les détacher. *Ces quatre notes doivent être faites d'un seul coup de gosier.*

(*M. Framery.*)

COUPE. On donne ce nom à l'arrangement des diverses parties qui composent un poëme lyrique. C'est proprement le secret de l'art, & l'écueil ordinaire de presque tous les auteurs qui ont tenté de se montrer sur le théâtre de l'opéra.

Un poëme lyrique paroît fort peu de chose à la première inspection : une tragédie de ce genre n'est composée que de six ou sept cents vers ; un ballet n'en a pour l'ordinaire que cinq cents. Dans le meilleur de ces sortes d'ouvrages on voit tant de choses qui semblent communes ; la passion est si peu poussée dans les premiers, les détails sont si courts dans les autres ; quelques madrigaux dans les divertissemens, un char qui porte une divinité, une baguette qui fait changer un désert en un palais magnifique, des danses amenées bien ou mal, des dénouemens sans vraisemblance, une contexture en apparence seche ; certains mots plus sonores que les autres, & qui reviennent toujours ; voilà à quoi on croit que se bornent la charpente & l'ensemble d'un opéra. On s'embarque, plein de cette erreur, sur cette mer qu'on juge aussi tranquille que celles qu'on voit peintes sur le théâtre : on y vogue avec une réputation déjà commencée, ou établie par d'autres ouvrages décidés d'un genre plus difficile ; mais à peine a-t-on quitté la rive, que les vents grondent, la mer s'agite, le vaisseau se brise ou échoue, & le pilote lui-même perd la tête & se noie. (Voyez *Couper.*)

Le poëte dans ses compositions ne tient que le second rang dans l'opinion commune. Lully a joui, pendant la vie de Quinault, de toute la gloire des opéras qu'ils avoient faits en société. Il n'y a pas vingt ans qu'on s'est apperçu que ce poëte étoit un génie rare, & malgré cette découverte tardive, on dit encore plus communément, *Armide est le chef-d'œuvre de Lully*, que *Armide est un des chefs-d'œuvre de Quinault.* Comment se persuader qu'un genre pour lequel, en général, on ne s'est pas encore accoutumé à avoir de l'estime, est pourtant un genre difficile ? Boileau affectoit de dedaigner cette espèce d'ouvrage : la comparaison qu'il faisoit à la lecture d'une pièce de Racine avec un opéra de Quinault, l'amitié qu'il avoit pour le premier, son antipathie contre le second, une sorte de sévérité de mœurs dont il faisoit profession, tout cela nourrissoit dans son esprit des préventions qui sont passées dans ses écrits, & dont tous les jeunes gens héritent au sortir du collège.

Si l'on doit juger du mérite d'un genre par sa difficulté, & par les succès peu fréquens des beaux génies qui l'ont tenté, il en est peu dans la poésie qui doivent avoir la préférence sur le lyrique. Aussi la bonne *coupe* théâtrale d'un poëme de cette espèce suppose seule dans son auteur plusieurs talens & un nombre infini de connoissances acquises; une étude profonde du goût du public; une adresse extrême à placer les contrastes ; l'art moins commun encore d'amener les divertissemens, de les varier, de les mettre en action ; de la justesse dans le dessin; une grande fécondité d'idées ; des notions sur la peinture, sur la méchanique, la danse & la perspective, & sur-tout un pressentiment très-rare des divers effets, talens qu'on ne trouve jamais que dans les hommes d'une imagination vive & d'un sentiment exquis : toutes ces choses sont nécessaires pour bien couper un opéra ; peut-être un jour s'en appercevra-t-on, & que cette découverte détruira enfin un préjugé injuste qui a nui plus qu'on ne pense au progrès de l'art. (Voyez *Opéra.*)

(*Cahusac.*)

* Cet article de Cahusac nous donne lieu de remarquer que sa prédiction ne s'est point encore accomplie. Malgré les progrès réels que la tragédie lyrique a faits de nos jours, & quoique la

coupe en soit infiniment supérieure, pour l'effet dramatique, à celle des poëtes anciens, à celle de Cahusac lui-même, le public n'a pas perdu l'habitude de négliger entiérement le mérite du poëte, & de ne célébrer que les talens du compositeur. Le poëte n'est chargé que des fautes : le musicien a tous les honneurs du succès.

(*M. Framery.*)

COUPER, *v. a.* On coupe une note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle commence, passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les notes qui ont une certaine longueur ; on se sert du mot *détacher* pour celles qui passent plus vîte.

(*J. J. Rousseau.*)

* Au reste, quand le compositeur veut que l'on *coupe* une note, il la marque d'un point allongé, comme pour la détacher, au lieu d'écrire au-dessus le mot *bref*, comme on le pratiquoit ci-devant.

(*M. de Castilhon.*)

COUPER *un opéra.* Il faut *couper un opéra* bien différemment de tous les autres poëmes dramatiques. Quinault a *coupé* tous ses poëmes pour la grande déclamation : il ne pouvoit pas alors avoir une autre méthode, parce qu'il n'avoit que des sujets propres à la déclamation ; que d'ailleurs on connoissoit à peine la danse de son temps, & quelle n'occupoit qu'une très-petite partie de la représentation.

Ce ne fut qu'au ballet du *Triomphe de l'Amour* qu'on introduisit, en France, des danseuses dans les représentations en musique ; il n'y avoit auparavant que quatre ou six danseuses qui formoient tous les divertissemens de l'opéra, & qui n'y portoient par conséquent que fort peu de variété, & un agrément très-médiocre ; en sorte que pendant plus de dix ans on s'étoit passé à ce théâtre d'un plaisir qui est devenu très-piquant de nos jours. Tous les ouvrages antérieurs à 1682 furent donc *coupés* de manière à pouvoir se passer de danseuses ; & le pli étoit pris, si on peut s'exprimer ainsi, lorsque le corps de danse fut renforcé : ainsi *Persée*, *Phaëton*, *Amadis de Gaule*, *Roland & Armide*, poëmes postérieurs à cette époque, furent *coupés* comme l'avoient été *Cadmus*, *Thésée*, *Athys*, *Isis*, *Alceste & Proserpine*, qui l'avoient précédée.

Quinault, en *coupant* ainsi tous ses opéras, avoit eu une raison décisive ; mais ceux qui l'ont suivi avoient un motif aussi fort que lui pour prendre une *coupe* contraire. La danse naissoit à peine de son tems, & il avoit pressenti qu'elle seroit un des principaux agrémens du genre qu'il avoit créé : mais comme elle étoit encore à son enfance, & que le chant avoit fait de plus grands progrès ; que Lully se contentoit de former ses divertissemens de deux airs de violon, de trois tout au plus, quelquefois même d'un seul ; qu'il falloit cependant remplir le tems ordinaire de la représentation, Quinault *coupoit* ses poëmes de façon que la déclamation suffît presque seule à la durée de son spectacle : trois quarts-d'heure à-peu-pres étoient occupés par les divertissemens, le reste devoit être rempli par la scène.

Quinault étoit donc astreint à *couper* ses poëmes de façon que le chant de déclamation (alors on n'en connoissoit point d'autre : voyez *Coupe*, *Exécution*, *Déclamation*, *Opéra.*) remplît l'espace d'environ deux heures & demie ; mais à mesure qu'on a trouvé des chants nouveaux, que l'exécution a fait des progrès, qu'on a imaginé des danses brillantes, que cette partie du spectacle s'est accrue ; depuis enfin que le ballet (genre tout entier à la France, le plus piquant, le plus vif, le plus varié de tous ;) a été imaginé & goûté, toutes les fois qu'on a vu un grand opéra nouveau *coupé* comme ceux de Quinault, (& tous les auteurs qui sont venus après lui auroient cru faire un crime de prendre une autre *coupe* que la sienne,) quelque bonne qu'ait été la musique, quelque élégance qu'on ait répandue dans le poëme le public a trouvé du froid, de la langueur, de l'ennui. Les opéras même de Quinault, malgré leur réputation, le préjugé de la nation, & le juste tribut de reconnoissance & d'estime qu'elle doit à Lulli, ont fait peu-à-peu la même impression, & il a fallu en venir à des expédiens pour rendre agréable la représentation de ces ouvrages immortels. Tout cela est arrivé par degrés & d'une façon presque insensible, parce que la danse & l'exécution ont fait leurs progrès de cette manière.

Les auteurs qui sont venus après Quinault n'ont point senti ces différens progrès, mais ils ne sont point excusables de ne les avoir pas apperçus ; ils auroient atteint à la perfection de l'art, en *coupant* leurs ouvrages sur cette découverte. (Voyez *Coupe.*)

La Mothe, qui a créé le ballet, est le seul qui ait vu ce changement dans le tems même qu'il étoit le moins sensible ; il en a profité en homme d'esprit, dans son Europe galante, dans Issé, & dans le Carnaval & la Folie, trois genres qu'il a créés en homme de génie. (Voyez *Ballet*, *Comédie-Ballet*, *Pastorale.*) On ne conçoit pas comment après un vol pareil vers la perfection, il a pu retomber après dans l'imitation servile. Tous ses autres ouvrages lyriques sont *coupés* sur l'ancien patron, & on sait la différence qu'on doit faire de ses meilleurs opéras de cette espèce avec les trois dont on vient de parler.

En réduisant donc les choses à un point fixe qui puisse être utile à l'art, il est démontré, 1°. que la durée d'un opéra doit être la même aujourd'hui qu'elle l'étoit du tems de Quinault ; 2°. les trois heures & quart de cette durée qui, étoient remplies par deux heures & demie de récitatif, doivent l'être aujourd'hui par les divertissemens, les chants, les

mouvemens du théâtre, les chants brillans, &c. sans cela l'ennui est sûr, & la chûte de l'opéra infaillible. Il ne faut donc que trois quarts d'heure à-peu-près de récitatif, par conséquent un opéra doit être *coupé* aujourd'hui d'une manière toute différente de celle dont s'est servi Quinault. Heureux les auteurs qui, bien convaincus de cette vérité, auront l'art de *couper* les leurs comme Quinault, s'il vivoit aujourd'hui, les *couperoit* lui-même. Voyez *Ballet*, *Coupe*, *Déclamation*, *Débit*, *Divertissement*, *Opéra*, *Récitatif*, *&c.*

(*Cahusac.*)

Observations sur l'article précédent.

*On pourra nous demander pourquoi nous avons conservé cet article qui pouvoit être vrai & avoir quelque intérêt dans le temps où il a été écrit, mais qui est aujourd'hui si contraire à la forme de nos opéras & à notre nouvelle manière de concevoir ce genre. Mais c'est précisément cette différence qu'il nous a paru important de faire remarquer. Nous avons cru qu'on pouvoit être curieux de connoître les idées diverses qu'on a eues sur le poëme lyrique à ses diverses époques. Quinault, dans un temps où la danse ne faisoit que de naître, remplissoit la durée du spectacle par des scènes où tout l'art du madrigal & de la galanterie étoit déployé. Les passions vives & fortes qui n'avoient encore ni compositeur pour les exprimer, ni chanteur pour les rendre, devoient être bannies de ses poëmes. A la seconde époque, à celle dont parle Cahusac, la danse s'étant extrêmement perfectionnée, a facilement envahi le domaine du chant demeuré dans le même état de langueur. Dès-lors on a raccourci le récitatif pour donner plus d'étendue aux ballets. Dans une intrigue simple, où les passions n'avoient presque rien à faire, les développemens n'auroient pu être qu'ennuyeux; rien n'étant d'ailleurs si froid, si fade & si facile à épuiser que le genre du madrigal, on avoit tout gagné à raccourcir un récitatif qui n'étoit point *coupé* par des airs, & qui, ne différant presque pas des formes du chant que l'on employoit alors, ne pouvoit être que d'une monotonie extrême. Quand la danse étoit tout, il falloit bien que le chant fût peu de chose & les paroles rien. C'est pourquoi la *coupe* où la danse peut être le plus favorablement placée est celle que recommande Cahusac : aussi avoit il la prétention de bien *couper* les opéras.

Gluck a conçu bien autrement la tragédie lyrique. Accoutumé à une musique très-propre à favoriser l'expression des passions, il a voulu qu'elles prissent dans les opéras la place de ces discussions galantes, & a demandé des situations fortes là où on ne mettoit que des ballets. Cette réforme devoit beaucoup réussir en France, où le chant proprement dit, à peine connu dans le genre bouffon & dans les concerts, n'existoit même pas sur la grande scène lyrique. Au lieu de chanteurs, qui auroient pu l'embarrasser, Gluck y trouva de fort bons acteurs, & un public beaucoup plus sensible aux beautés de l'action dramatique qu'à celles de la mélodie. Il anima donc la scène, simplifia le récitatif & multiplia les formes du chant, en les distinguant l'un de l'autre. Il réchauffa sur-tout l'orchestre & répandit dans la symphonie toutes les beautés musicales que lui fournit son imagination, procédé plus analogue que tout autre à son génie & aux moyens de ses chanteurs.

La danse se ressentit de cette réforme. Les ballets ne pouvoient guère figurer dans des sujets où l'on cherchoit à mettre l'intérêt le plus puissant, & dès-lors il fallut *couper* différemment les poëmes lyriques.

Les maîtres italiens qui ont suivi Gluck ont donné davantage au chant, & cette partie doit se perfectionner encore à mesure que l'art sera mieux cultivé par les acteurs de ce théâtre, & qu'il s'y trouvera des sujets capables de seconder le génie des compositeurs ; mais la *coupe* des opéras n'en sera point changée. Elle ne pourra l'être que quand on aura perfectionné le récitatif ; que, dégagé de ce fatras d'accompagnemens souvent insignifians & qui ne sert qu'à l'allonger, on l'aura plus rapproché de la déclamation simple ; ou peut-être quand on y aura renoncé tout-à-fait, & qu'on aura, comme dans nos opéras comiques, substitué à ce langage factice celui de la nature, & la déclamation parlée à la déclamation chantée. Alors on sentira que ce qui s'oppose le plus à l'intérêt qu'on cherche à mettre dans nos drames lyriques c'est le défaut de développemens, incompatibles avec une déclamation traînée & que la parole admettroit facilement. Alors les situations tronquées ou brusquement amenées ne perdront plus une grande partie de leur effet ; on pourra faire de véritables tragédies en développant mieux les caractères & les sentimens des personnages, & en n'employant la musique que dans les momens où l'action est véritablement animée, & où elle peut donner plus d'énergie à l'expression.

Couper. On emploie encore ce mot pour les vers qui composent un drame lyrique. Comme le récitatif doit être distingué avec un grand soin des airs, il est évident que les vers destinés à être récités ne doivent pas être *coupés* comme ceux qui sont chantés. C'est l'ignorance où sont la plupart de nos poëtes, & même de nos compositeurs, de ce principe très-simple, qui s'oppose peut-être le plus aux progrès de l'art du chant parmi nous. Il est probable que Gluck, à qui l'on a reproché d'avoir peu de chant, en auroit eu davantage s'il avoit exigé de ses poëtes des vers régulièrement *coupés*. La preuve, c'est qu'on trouve du chant dans ses symphonies, où il n'étoit pas gêné par des paroles. On a remarqué que les maîtres italiens qui ont travaillé sur des paroles françoises avoient mis moins d'airs de chant que lorsqu'ils ont écrit sur des paroles

italiennes. On en a faussement accusé la langue françoise : il seroit facile, mais ce n'est pas ici le lieu, de démontrer combien ce reproche est absurde. C'est la *coupe* des vers qu'il en faut seule accuser. Il y a plus de chant dans la musique écrite par M. Piccinni sur les paroles de M. Marmontel que dans celle qu'il a faite avec d'autres poëtes, parce que M. Marmontel connoît mieux les loix du rythme & la *coupe* favorable à ce qui doit être chanté. Des vers *coupés* en périodes égales, de même rythme & césurés également, (voyez *Césure*,) sont les seuls qui conviennent au drame lyrique. Quelques compositeurs prétendent que cette régularité ne réveille pas leurs idées, & ne peut produire qu'un chant monotone. C'est que ces compositeurs manquent d'imagination ; c'est qu'ils ne sentent pas le mérite de l'unité dans un même morceau ; c'est qu'ils ne forment leurs chants que de pensées vagues & incohérentes, faute d'en savoir produire une véritablement piquante, la conduire avec art, & la présenter avec tous les charmes de la variété. On ne reprochera sûrement pas aux maîtres italiens d'avoir une imagination stérile, & cependant tous les airs italiens sont *coupés* avec la plus scrupuleuse régularité.

(*M. Framery.*)

COUPLET. Nom qu'on donne dans les vaudevilles & autres chansons à cette partie du poëme qu'on appelle *strophe* dans les odes. Comme tous les *couplets* sont composés sur la même mesure de vers, on les chante aussi sur le même air ; ce qui fait estropier souvent l'accent & la prosodie, parce que deux vers françois n'en sont pas moins dans la même mesure, quoique les longues & brèves n'y soient pas dans les mêmes endroits.

(*J. J. Rousseau.*)

COUPLET. Ce reproche très-fondé de Rousseau tient à ce qui vient d'être dit dans l'article précédent, à l'irrégularité du mètre & sur-tout de la césure ; toutes les fois que vous aurez adopté un rythme & une césure égale dans vos différens *couplets*, soyez bien sûr qu'ils s'ajusteront tous fort bien à l'air qu'on aura fait sur le premier. On peut s'en convaincre par un exemple. Qu'on fasse un air sur le premier *couplet* d'une des chansons de Metastase, observateur rigoureux de cette règle dont on peut le regarder même comme le moderne créateur ; on verra que sans s'être occupé des *couplets* suivans, ils s'adapteront tous à cet air, sans qu'il en résulte la moindre faute de prosodie. Il est vrai que la langue italienne, dont presque tous les mots sont composés de longues & de brèves alternatives, comme la musique, se prête merveilleusement à cet arrangement. La langue françoise n'a pas le même avantage. Elle abonde en syllabes longues, & n'a guère de brèves bien caractérisées que ses *e* muets ; mais aussi, on y est moins rigoureux sur la prosodie ; & il suffit que chaque repos, chaque temps fort porte sur une syllabe longue, c'est-à-dire, sur celle qui précède une brève, pour que l'oreille ne soit pas blessée. Or, il est facile de démontrer qu'il ne faut pour parvenir à ce but qu'observer la césure. En effet, les vers mis en chant ont tout au plus huit syllabes, (puisque ceux de douze qu'on y admet quelquefois sont considérés chacun comme deux vers de six.) Or, huit syllabes doivent être comprises dans deux mesures de chant, ou trois tout au plus pour la mesure à trois temps. Dans deux mesures il n'y a que deux frappés : (la mesure à quatre temps qui en contiendroit davantage n'est ici considérée que comme celle à deux temps, vu que son second frappé est beaucoup moins sensible ;) de ces deux frappés celui de la seconde mesure est destiné à la dernière syllabe du vers, s'il est masculin, & à l'avant dernière s'il est féminin : le premier frappé est destiné à la césure. Vous voyez donc qu'ainsi tous les frappés porteront sur une syllabe forte, & que vous ne pouvez pas craindre les fautes de prosodie. Si les vers de votre second couplet sont césurés comme ceux du premier, les frappés rencontreront des syllabes fortes aux mêmes endroits, & cela suffit pour que la prosodie soit observée, car encore une fois ce n'est pas la durée d'une note qui fait sa longueur prosodique, mais sa place. Une blanche sur le temps foible de la mesure à deux temps admettra plutôt une syllabe brève qu'une noire, & même qu'une croche sur un temps fort.

Quant aux vers qui ne pourroient être contenus dans deux mesures ; ce qui arrive quelquefois dans les mesures à trois temps, ou à deux temps rapides ; il faudroit donc autant de césures qu'il peut s'y rencontrer de frappés ? Il n'est pas douteux que plus les césures sont multipliées, plus le rhythme du vers est sensible. Cela n'est cependant pas rigoureusement nécessaire, parce qu'il faut observer que la mesure à trois temps n'est qu'une décomposition d'une plus grande mesure de deux temps contenant trois notes chacun. Les musiciens & ceux qui ont l'oreille exercée sentent parfaitement que de deux mesures à trois temps consécutives, l'une est toujours plus forte, plus accentuée que l'autre ; & c'est cette mesure forte qui frappera sur la césure ; la plus forte des deux suivantes portera sur la fin du vers. Il en est de même pour les mesures à deux temps rapides, qui ne sont qu'une décomposition d'une plus grande mesure à deux temps divisée ainsi pour la commodité des exécutans.

J'ose donc avancer, pour me résumer, que quand vous avez bien suivi pour vos différens couplets le même rhythme & la même césure que vous aviez adoptés dans le premier, il est difficile qu'ils n'aillent pas également bien sur l'air, & qu'il en résulte des fautes de prosodie.

(*M. Framery.*)

COUPLETS, se dit aussi des doubles & variations qu'on fait sur un même air, en le reprenant plusieurs fois avec de nouveaux changemens ; mais toujours sans défigurer le fond de l'air, comme dans les Folies d'Espagne & dans de vieilles chaconnes. Chaque fois qu'on reprend ainsi l'air en le variant différemment, on fait un nouveau *couplet*. (Voyez *Variations*.) (*J. J. Rousseau.*)

COURANTE. *s. f.* Air propre à une espèce de danse ainsi nommée à cause des allées & des venues dont elle est remplie plus qu'aucune autre. Cet air est ordinairement d'une mesure à trois temps graves, & se note en triple de blanches avec deux reprises. Il n'est plus en usage, non plus que la danse dont il porte le nom.

(*J. J. Rousseau.*)

COURONNE. *s. f.* Espèce de C renversé avec un point dans le milieu, qui se fait ainsi :

Quand la *couronne*, qu'on appelle aussi *point de repos*, est à la fois dans toutes les parties sur la note correspondante, c'est le signe d'un repos général : on doit y suspendre la mesure, & souvent même on peut finir par cette note. Ordinairement la partie principale y fait, à sa volonté, quelque passage, que les Italiens appellent *cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent & soutiennent le son qui leur est marqué, ou même s'arrêtent tout-à-fait. Mais si la *couronne* est sur la note finale d'une seule partie, alors on l'appelle en françois *point d'orgue*, & elle marque qu'il faut continuer le son de cette note, jusqu'à ce que les autres parties arrivent à leur conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les canons pour marquer l'endroit où toutes les parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voyez *Repos*, *Canon*, *Point d'Orgue*.) (*J. J. Rousseau.*)

CRAB. Nom que donnent les Siamois à deux bâtons courts dont ils accompagnent la voix, en les frappant l'un contre l'autre. C'est une espèce de castagnettes. (*M. de Castilhon.*)

CRADIAS. Nôme pour les flûtes, qui est d'une invention fort ancienne, puisque Plutarque, d'après Hypponan, rapporte dans son *Traité de la Musique*, que Mimnermus l'avoit exécuté autrefois. (*M. de Castilhon.*)

CREMATIEN. Pollux, dans son *Onomasticon*, met le nôme *crématien* au nombre des airs de flûte. (*M. de Castilhon.*)

CREMBALA, instrument de musique des anciens, qu'on faisoit résonner avec les doigts. Suivant ce qu'en dit Athénée, ce devoit être une espèce de castagnettes, ou tambour de basque ; car il rapporte, d'après Dicéarque, que les *crembalas* étoient un instrument plus populaire qu'on ne pensoit ; qu'ils étoient propres à accompagner les danses & les chants des femmes, & que celles-ci en tiroient un son doux, en les faisant résonner avec les doigts. Et plus bas, il cite un vers par lequel il paroît qu'on faisoit les *crembalas* d'airain ; peut-être aussi n'étoit-ce que des grelots.

(*M. de Castilhon.*)

CRESCENDO. Ce mot italien, qu'on trouve souvent sous la portée d'une partie instrumentale, signifie la même chose que renforcer. (Voyez *Renforcer. M. de Castilhon.*)

Les musiciens donnent le nom de *crescendo* aux sons qui s'élèvent peu-à-peu, & qui s'abaissent ou diminuent avec la même gradation insensible. Chaque ton de l'échelle de musique est susceptible du *crescendo* par le moyen de la voix humaine, & par celui du violon, des flûtes, &c. Mais l'orgue & le clavecin à sautereaux emplumés ne paroissent pas susceptibles du *crescendo* ; cependant M. Berger, musicien de Grenoble, a fait entendre pendant une année dans Paris, en 1766, un clavecin joint à une petite orgue, dont les sons portoient à volonté les *crescendo*, sans déplacer les mains, & sans altérer le toucher. Il est dommage que dans la France les connoisseurs se soient bornés à admirer l'effet prodigieux de ces deux machines, & que l'on n'ait pas donné à M. Berger une gratification honnête pour dévoiler le méchanisme simple & ingénieux qu'il a inventé, & qu'il a adapté à ces deux instrumens. Plusieurs facteurs ont tenté inutilement de mettre sur la même touche du clavecin à sautereaux emplumés quatre rangs de sautereaux emplumés ; mais il est évident qu'en faisant succéder les sautereaux qui pincent la corde à trois, à six, à douze pouces de distance du chevalet, l'on n'aura jamais la nuance insensible du *crescendo*, l'on aura tout au plus un *piano* ou un *forte*. (*Anonyme.*)

CRIER. C'est forcer tellement la voix en chantant, que les sons n'en soient plus appréciables, & ressemblent plus à des cris qu'à du chant. La musique françoise veut être *criée* ; c'est en cela que consiste sa plus grande expression.

(*J. J. Rousseau.*)

CRIER. Aujourd'hui qu'il n'y a plus de ce qu'on appelloit de la musique françoise, on ne peut plus dire qu'elle veut être *criée* ; mais par un reste d'habitude, le plus grand nombre des chanteurs françois, en exécutant une musique qui pourroit se passer de *cris*, *crie* encore beaucoup plus qu'il ne chante. C'est une chose vraiment singulière que la peine qu'ils ont tous à chanter simplement, & sans forcer leur voix. Pour lui donner ce qu'ils nomment du mordant, ils serrent le gosier, tendent les cordes sonores, soufflent à pleins poumons. Quoique l'art du chant ait fait depuis quelques années de grands progrès, une chose reste encore à persuader à nos virtuoses, c'est que même avec une voix d'un médiocre volume, on est toujours assez entendu quand on sait se faire écouter.

La fausse chaleur d'action, & la gesticulation outrée, qui ont tant de succès sur nos théâtres, sont une des principales causes qui rendent incurable cette manie sur celui de l'opéra, d'où elle s'étend aux autres théâtres, & même aux musiciens qui n'y sont pas enrôlés, mais qui sont bien aises de faire voir qu'ils ont pour cela les qualités requises. Comment, en se courbant sans cesse le corps en avant, en arrière; en levant, écartant ou se tordant les bras; en mettant dans sa démarche la même violence que dans ses mouvemens & dans ses gestes, conserver une voix chantante, & ne pas substituer continuellement les *cris* au chant?

Il est vrai que toutes ces contorsions ne peignent rien, ne ressemblent à rien; que la douleur est plus tranquille, que l'amour est moins convulsif; que la tendresse d'une fille ou d'un père ne s'exprime point par tous ces haut-le-corps; que c'est sur-tout par les mouvemens de l'ame que le grand acteur se fait connoître; mais comme il est beaucoup plus facile de gesticuler que de sentir, il est à croire qu'on ne se corrigera pas de si-tôt en France de cette violence de jeu, qui, aux yeux des étrangers instruits, fait souvent ressembler nos acteurs à des troupes de maniaques; et tant que cette pantomime outrée subsistera, les *cris* subsisteront avec elle.

Je ne dis pas que dans des momens de fureur, d'emportement, de désespoir, il ne faille forcer la voix, ébranler & faire vibrer à la fois toutes les fibres gutturales, & produire par conséquent des espèces de *cris*, puisque, comme je l'ai dit au mot *bruit*, le *cri* est pour la voix ce que le bruit est pour les instrumens, & résulte des mêmes procédés: mais ces occasions devroient être fort rares; & soit par le genre de musique de quelques-uns de nos maîtres, soit par la faute de nos acteurs, on diroit qu'elles forment au contraire l'état habituel des personnages.

Ceci me rappelle quelques vers d'une parodie de Mahomet, qui courut manuscrite dans le tems de notre dernière guerre musicale. Deux hommes de lettres connus y jouoient les rôles d'Omar et de Zopire. Le premier disoit à l'autre:

> Ne sais-tu pas encore, homme foible & superbe,
> Que le grillon qui *crie* enseveli sous l'herbe,
> Et l'aigle impérieux qui *crie* au haut du ciel,
> Tout enfin pour *crier* fut fait par l'Eternel?
> Les mortels sont égaux: ce n'est point la science,
> Ce sont les poumons seuls qui font leur différence, &c.

Les Italiens ont pour principe qu'on peut donner à sa voix toute la force et l'extension dont elle est susceptible, sans aller jamais jusqu'à *crier*. Je ne connois dans toute leur musique qu'une seule exception à cette règle, & nous avons l'honneur de leur avoir fourni dans cette occasion unique l'expression propre à désigner un *cri* & même plus qu'un simple *cri*.

Dans la *Sophonisbe* du célèbre Traëtta, cette reine se jette entre son époux & son amant qui veulent sortir pour se combattre: « Cruels, leur » dit-elle, que faites-vous? Si vous voulez du sang, » frappez, voilà mon sein »; & comme ils s'obstinent à sortir, elle s'écrie: « où allez-vous? Ah! » non ». Sur cet *Ah*! l'air est interrompu. Le compositeur, voyant qu'il falloit ici sortir de la règle générale, ne sachant comment exprimer le degré de voix que l'actrice devoit donner, a mis au dessus de la note *sol*, entre deux parenthèses: (*un urlo francese*) un hurlement françois. Il n'est pas inutile de remarquer que Traëtta ne parloit point ainsi par préjugé. Il connoissoit la France où il avoit passé plusieurs fois dans ses voyages; & c'étoit en connoissance de cause qu'il nommoit hurlement françois le *cri* le plus aigu que pût former la voix humaine. (*M. Ginguené.*)

CROCHE. *s. f.* Note de musique qui ne vaut en durée que le quart d'une blanche ou la moitié d'une noire. Il faut par conséquent huit *croches* pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. (Voyez *Mesure*, *Valeur des Notes.*)

On peut voir (*planc. de musiq. fig.* 125.) comment se fait la *croche*, soit seule ou chantée seule sur une syllabe, soit liée avec d'autres *croches* quand on en passe plusieurs dans un même temps en jouant, ou sur une même syllabe en chantant. Elles se lient ordinairement de quatre en quatre dans les mesures à quatre temps & à deux, de trois en trois dans la mesure à six-huit, selon la division des temps; & de six en six dans la mesure à trois tems, selon la division des mesures.

Le nom de *croche* a été donné à cette espèce de note, à cause de l'espèce de crochet qui la distingue. (*J. J. Rousseau.*)

CROCHES LIÉES. On appelle ainsi les *croches* qui sont effectivement *liées* ensemble par la queue, ou bien celles qui sont couvertes d'une liaison. Remarquez que pour la promptitude & la facilité de l'exécution, on fera très-bien, en copiant les parties, de *lier* toujours deux ou quatre *croches* ensemble. (*M. Castilhon.*)

* Ce n'est que pour la facilité de la lecture qu'on *lie* les *croches* ensemble par la queue. Cette liaison n'influe en rien sur l'exécution, & les *croches* peuvent n'en pas être moins détachées; au lieu que la liaison dont on les couvre indique qu'elles doivent être faites d'un seul coup de gosier. (Voyez *Coup de gosier.*)

Lorsque d'un groupe de notes, l'une est marquée *forte* ou détachée & les autres *piano* ou liées, il est ordinaire & convenable de ne pas lier par la queue celle qu'on veut ainsi distinguer;

Comme dans cet exemple :

(*M. Framery.*)

CROCHE POINTÉE. *Croche* suivie d'un *point* ; en sorte qu'elle vaut une *croche* & une double *croche*. (*M. de Castilhon.*)

CROCHES SÉPARÉES. Celles qui ne tiennent point ensemble par la queue. On observera dans les parties de chant de *séparer* toutes les *croches* qui appartiennent à des syllabes différentes, & de ne lier que celles qui doivent être passées sous une même syllabe. (*M. de Castilhon.*)

CROCHET. Signe d'abréviation dans la note. C'est un petit trait en travers, sur la queue d'une blanche ou d'une noire, pour marquer sa division en croches, gagner de la place & prévenir la confusion. Le *crochet* désigne par conséquent quatre croches au lieu d'une blanche, ou deux au lieu d'une noire, comme on voit *planc. de musiq.*, *fig.* 126 ; dans cet exemple, les trois portées accollées signifient exactement la même chose. La ronde n'ayant point de queue ne peut porter de *crochet* ; mais on en peut cependant faire aussi huit croches par abréviation, en la divisant en deux blanches ou quatre noires, auxquelles on ajoute des *crochets*. Le copiste doit soigneusement distinguer la figure du *crochet*, qui n'est qu'une abréviation de celle de la croche, qui marque une valeur réelle. (*J. J. Rousseau.*)

CROCHET. Rousseau dit que la ronde n'ayant point de queue ne peut porter de *crochet*. Elle en porte cependant aujourd'hui, & la queue ne lui est point nécessaire. Le *crochet*, ou plutôt la barre (car le terme de *crochet* ne me paroît pas généralement adopté pour exprimer ce signe) se fait sous la ronde, comme on peut le voir *planc. de musiq.*, *fig.* 127.

Il est facile de distinguer cette abréviation, lorsqu'elle est faite sur des rondes, des blanches ou des noires ; mais cela est plus difficile pour les croches qui, par leur nature, portent déjà un *crochet*, & que l'on veut cependant diviser en doubles, en triples, en quadruples croches. On en est venu à bout néanmoins, en liant par le bas la queue des notes quatre par quatre ou six par six, selon la mesure, ce qui leur donne d'abord leur valeur réelle de simples croches, & en ajoutant ensuite à la queue de chacune le nombre de barres ou de *crochets* par lequel on veut les diviser, c'est-à-dire, un pour les doubles croches, deux pour les triples, &c. Voyez l'exemple, *fig.* 128.

(*M. Framery.*)

CROISÉES. (*parties croisées*) Se dit lorsque deux ou plusieurs parties procédant par mouvement contraire, celle qui étoit d'abord la plus haute venant à descendre, se trouve plus basse que celle qui étoit d'abord la plus grave & qui a monté en même-tems. Voyez l'exemple, *planc. de musiq. fig.* 129.

On ne permet pas le *croisement* des parties entre la basse & les parties supérieures, parce que la basse étant le fondement de l'harmonie doit toujours occuper la place la plus grave. Cependant on rencontre quelquefois, même dans de bons auteurs Italiens, la basse chantante au-dessous, pour un moment, de la basse instrumentale ; sans doute parce qu'ils regardent la voix comme étant toujours d'un diapason plus aigu que les basses d'orchestre, c'est-à-dire, les contrebasses, quoiqu'elles soient écrites sur la même clef.

Il n'est pas bien non plus de faire *croiser* les parties intermédiaires de nature différente, comme les tailles ou les hautes-contres avec les dessus. On le tolère cependant, lorsque les loix de la mélodie ou de l'imitation l'exigent.

Pour les parties du même diapason, comme les premiers & seconds violons, les violons & hautbois ou flûtes, ou les voix égales, on les fait très-bien croiser ensemble, & il en résulte même souvent un très-bon effet. (*M. Framery.*)

CROIX. *s. f.* Signe qui sert à désigner le double dièze. (V. *Dièze double.*)

On met quelquefois la *croix* au lieu du simple dièze sur les semi-tons de la gamme qu'on veut diézer; parce que n'étant éloignés que d'un semi-ton de la note supérieure, on les considère déjà comme diézés.

(*M. Framery.*)

CROME. *s. f.* Ce pluriel Italien signifie *Croches*. Quand ce mot se trouve écrit sous des notes noires, blanches ou rondes, il signifie la même chose que signifieroit le crochet, & marque qu'il faut diviser chaque note en croches, selon sa valeur. (V. *Crochet.*) (*J. J. Rousseau.*)

CROMORNE. *s. f.* Quelques auteurs veulent qu'on ait appellé autrefois le basson *cromorne* & dérivent ce nom de *cor-morne*, à cause que cet instrument a un son *morne* & semblable à celui du *cor*; mais la vérité est, à mon avis, que ce nom vient de l'Allemand *krum-horn*, qui signifie *cor recourbé*. Au reste, l'instrument appellé *krum-horn* par les Allemands, & que je crois être la véritable *cromorne*, ressemble entièrement au tournebout. J'observerai que la *cromorne* est fermée par le bas ; que le son sort par deux trous faits exprès au bas de l'instrument, et que de plus, l'anche est dans une espèce de boëte percée de trous ; ensorte que celui qui en joue ne peut que souffler, sans gouverner l'anche avec les lèvres comme au basson, au hautbois, &c.

Quand les *cromornes* étoient très-grandes, on mettoit des clefs aux trous les plus éloignés.

(*M. de Castilhon.*)

CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL. *s. m.* Nom qu'on donne, par dérision, à ces musiciens ineptes qui, versés dans la combinaison des notes, & en état de rendre à livre ouvert les compositions les plus difficiles, exécutent au surplus sans sentiment, sans expression, sans goût. Un *croque-sol* rendant plutôt les sons que les phrases, lit la musique la plus énergique sans y rien comprendre, comme un maître d'école pourroit lire un chef-d'œuvre d'éloquence écrit avec les caractères de sa langue, dans une langue qu'il n'entendroit pas.

(*J. J. Rousseau.*)

CROTALE. Espèce de castagnettes qu'on voit sur les médailles dans les mains des prêtres de Cybèle.

Le *crotale* étoit différent du sistre, quoiqu'on semble avoir confondu quelquefois ces noms. Il consistoit en deux petites lames ou petits bâtons d'airain que l'on remuoit de la main, & qui, en se choquant, faisoient du bruit. (V. *Sistre.*)

On en faisoit aussi d'un roseau fendu en deux, dont on frappoit les deux parties l'une contre l'autre; & comme cela faisoit à peu près le même bruit que celui du bec d'une cigogne, on appelloit cet oiseau *Crotalistria*, joueuse de *Crotales*.

Un ancien, dans Pausanias, dit qu'Hercule ne tua pas les oiseaux du lac Stymphale, mais qu'il les chassa en jouant des *crotales* : si cela est vrai, les *crotales* étoient en usage dès le tems d'Hercule.

Clément d'Alexandrie en attribue l'invention aux Siciliens, & en défend l'usage aux chrétiens, à cause des mouvemens & des gestes indécens que l'on faisoit en jouant de cet instrument. (V. *le Dict. de Trevoux*, *Chambers*, *& l'article Castagnettes.*)

(*M. de Castilhon.*)

CROUMA. Espèce de chant propre aux flûtes, comme nous l'enseigne Pollux dans le *chapitre* 10, *du livre IV de son Onomasticon.*

(*M. de Castilhon.*)

CRUSITHYRE. Air de danse des Grecs, qui s'exécutoit sur des flûtes, comme le prouve Meursius dans son Traité de la danse; on appelloit encore cet air thyrocopique. (*M. de Castilhon.*)

CUCLIEN. Maxime de Tyr parle d'un mode *cuclien* propre aux Athéniens.

(*M. de Castilhon.*)

CURETICON. Pollux met l'air surnommé *cureticon* au nombre de ceux qu'il appelle en général *spondées* ou *spondaïques*. (Voyez *Onomasticon*, *chap.* 10, *livre IV.*) Le *cureticon* étoit un air de flûte, & à en juger par son nom il devoit servir aux curètes ou prêtres de Cybèle. Il devoit aussi être composé de notes longues & égales, puisqu'il est au nombre des spondaïques. (*M. de Castilhon.*)

CYMBALE. On trouvera dans la première partie du tome IV des Arts & Métiers tous les détails qu'on peut desirer sur cet instrument. Nous ajouterons seulement ici que, depuis quelques années, on l'a rappellé à sa forme antique, & qu'on s'en sert avec succès dans la musique de nos régimens. Mais on en a peut-être abusé en le transportant sur nos théâtres dans des marches militaires. Les *cymbales* dont le son est très-aigu, très-perçant & les vibrations extrêmement prolongées, peuvent faire un bon effet en plein air où ces défauts se perdent dans un espace sans bornes : mais il n'en est pas de même dans nos salles de spectacles, où les mauvaises qualités de leur son se trouvent, pour ainsi dire, condensées, & ne servent qu'à détruire tout l'effet musical des autres instrumens auxquels on les unit. Le son des *cymbales* étant inappréciable à l'oreille, & par conséquent exharmonique, il faudroit les employer seules ou plutôt y renoncer tout-à-fait. (*M. Framery.*)

CYMBALUM *de St Jérôme* : espèce d'instrument de musique dont il ne nous est parvenu que la figure.

(*M. Castilhon.*)

CYNURA. Musonius, *cap.* 7 *de Luxu Græcorum*, rapporte que c'étoit une espèce de lyre; il ajoute, d'après Suidas, que le roi de Chypre, Cynuras, qui étoit très-riche, grand amateur de la musique, & qui avoit été vaincu par Apollon, avoit tiré son nom de cet instrument. (*M. de Castilhon.*)

CYTHARISTERIENNE, nom d'une espèce de flûte des Grecs, au rapport d'Athénée. Dalechamp, dans ses commentaires sur cet auteur, veut, & son opinion paroît très-probable, que ce nom lui vienne de ce qu'elle accordoit bien avec la cythare. Dans ce cas, elle devoit avoir un son très-doux, mais foible, pour ne pas étouffer celui de l'instrument qu'elle accompagnoit.

(*M. de Castilhon.*)

D.

D. Cette lettre signifie la même chose dans la musique françoise que *P.* dans l'italienne; c'est-à-dire, *doux*. Les Italiens l'emploient aussi quelquefois de même pour le mot *dolce*, & ce mot *dolce* n'est pas seulement opposé à *fort*, mais à *rude*.
(*J. J. Rousseau.*)

* Que veut dire cette phrase? Comme assurément dans l'éxécution d'aucun morceau de musique, il ne doit jamais y avoir rien de *rude*, il seroit bien inutile d'employer le mot *doux* comme son opposé. Rousseau auroit-il pu citer quelques partitions italiennes, où l'on rencontre le mot *rude*, comme on rencontre dans toutes le mot *fort*? On trouve dans la musique ancienne, & jusqu'à celle de Hasse, dans les trente premières années de ce siècle, le mot *dolce*, écrit en entier, ou par un seul *D*, signifiant *doux*; mais son opposé est toujours *forte*, c'est-à-dire *fort*. Lorsque le compositeur exige une expression plus *molle*, plus *tendre*, il emploie d'autres termes, comme *amoroso*, *affettuoso*, mais l'opposé de ces termes n'offre jamais l'idée de *rude*, qui, encore une fois, ne sauroit s'appliquer à l'expression musicale.

D, Seconde note de la gamme pour les peuples qui désignent les notes par de simples lettres comme les Allemands, les Anglois, &c. (Voyez *D. la re.*)
(*M. Framery.*)

D. Cette lettre majuscule, quand elle se trouve à côté ou sur l'enveloppe d'une partie de chant, signifie le dessus, soit haut soit bas; elle signifie la même chose dans une basse continue.
(*M. de Castilhon.*)

D. C. (Voyez *Da Capo.*)

D *la re*, D *sol re*, ou simplement D. Deuxième note de la gamme naturelle ou Diatonique, laquelle s'appelle autrement *re*. (Voyez *gamme.*)
(*J. J. Rousseau.*)

D, LA, RE. *D*, *la*, *sol*, *re*, &c. Les François disent *d*, *la*, *re*, & les Italiens, *d*, *la*, *sol*, *re*.

Le caractère D étoit le sixième dans l'ancienne gamme françoise, (les cinq premiers étoient, F, G, A, B, C.) On nommoit cette lettre D. *la*, quinte de *re*, quand on chantoit au naturel, & *re*, quinte de *sol*, quand on chantoit par bémol. D n'étoit donc dans cette gamme, que tantôt *la* & tantôt *re*, c'est pourquoi les François l'ont seulement appelé D, *la*, *re*.

Dans la gamme italienne, solfiée selon les trois *propriétés* (Voyez ce mot.) on nommoit cette même lettre D, *la*, dans la propriété de bémol, *sol*, dans celle de béquarre, & *re* dans la proprieté naturelle.

C'est pour cela que les Italiens l'appellent D. *la*, *sol*, *re*, ce qui leur retrace à la fois les trois noms que la lettre D a dans les trois propriétés.

Je ne crains pas de répéter ces explications à chaque lettre, jusqu'au G inclusivement. L'habitude de solfier tout au naturel & sans muances, (Voyez *Muances.*) rendroit bientôt entièrement inintelligibles ces différentes dénominations; & alors même qu'elles seront abolies, il est bon que l'on se rappelle quel étoit leur origine & leur usage; & qu'on ne pense pas comme certaines personnes que ces dénominations multiples de la même lettre, étoient uniquement le fruit de la routine ou du caprice. (*M. Ginguené.*)

DA CAPO. Ces deux mots italiens se trouvent fréquemment écrits à la fin des airs en rondeau, quelquefois tout au long, & souvent en abrégé par ces deux lettres, *D. C.* Ils marquent, qu'ayant fini la seconde partie de l'air, il en faut reprendre le commencement jusqu'au point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un renvoi; alors, au lieu de ces mots *Da Capo*, on trouve écrits ceux-ci *Al Segno*.
(*J. J. Rousseau.*)

* Il y a ici une legère inexactitude, qui sera plus développée au mot *Rondeau.* Rousseau appelle ainsi tout air dont on reprend le commencemeut ou la première partie : dans ce cas, presque tous les airs & surtout les airs italiens seroient des rondeaux, ce qui n'est pas vrai.

DA CAPO signifie *au commencement.* Il suffit de le traduire pour indiquer exactement son usage.
(*M. Framery.*)

DACTYLE. *s. m.* Le *Dactyle* composoit avec l'iambe, la quatrième partie du nome Pythien, suivant Strabon. (Voyez *Pythien.*)
(*M. de Castilhon.*)

DACTYLE. Cette sorte de mesure fort en usage dans la poésie toute rythmique des Grecs & des Latins, est presque inconnue dans nos vers françois composés d'un certain nombre de syllabes, qui toutes

ſont cenſées d'une égale valeur. C'eſt cependant l'exacte correſpondance du rhythme poétique avec le rhythme muſical, qui fait le grand charme de la mélodie, abſtraction faite de l'expreſſion. Voilà pourquoi les langues qui ont conſervé le rhythme dans leur poéſie, comme les langues italienne, eſpagnole, &c. ſont plus favorables que la nôtre à la muſique.

Metaſtaſe, qui avoit beaucoup de connoiſſances dans cet art, & qui en poſſédoit ſurtout le ſentiment intime, eſt le premier qui ait ſenti que pour rendre la mélodie régulière, c'eſt-à-dire pour lui donner les formes ſymmétriques du chant, il falloit que les vers auxquels elle devoit être adaptée, fuſſent eux-mêmes ſoumis à ces lois. Il chercha donc & trouva dans ſa langue, heureuſement très-accentuée, ce rhythme dont les anciens avoient tiré un ſi grand parti. Il en porte l'obſervation juſqu'au ſcrupule, et les odes d'Horace ou de Pindare, ne ſont pas plus régulièrement cadencées que les airs de Metaſtaſe, qui ont ſervi de type à tous ſes ſucceſſeurs et même à ſes contemporains.

Le Dactyle, *l'Anapeſte*, l'Iambe et le Trochée, ſont les meſures qu'il a pratiquées le plus habituellement. Je parlerai plus amplement au mot rhythme de ces diverſes meſures & du méchaniſme général des airs de Metaſtaſe, qu'on peut regarder comme le véritable créateur du chant. Je me contenterai de traiter ici ſuccinctement du *dactyle*, qui fait le ſujet de cet article, & de l'anapeſte qui s'y trouve lié par différens rapports & qui d'ailleurs a été négligé dans l'ordre alphabétique.

L'anapeſte, compoſé de deux brèves & d'une longue, comme le *dactyle* l'eſt d'une longue & de deux breves, a la propriété de donner à la poéſie une marche très-rapide, & convient par conſéquent à tous les ſentimens tumultueux. C'eſt ainſi qu'il eſt employé dans cet air de *l'Artaſerſe*.

Sŭ lĕ ſpōn-dĕ dĕl tōr-bĭdŏ lēte,
Mĕntre ăſpēt-tă rĭpōſo ĕ vĕn dētta,
Frĕmĕ l'ōm-bră d'ŭn pādre, ĕ d'ŭn rē.
Fiĕra ĭn vōl-tŏ lă mīrŏ, l'ăſcōlto,
Chĕ t'ăddī-tă l'ăpēr-tă fĕrita,
ĭn quĕl ſē-nŏ chĕ vī-tă tĭ diè.

Dans le comique, ce même rhythme ſautillant eſt également favorable à la gaîté.

Le Dactyle n'eſt pas d'un uſage auſſi général au milieu du vers : cependant on en trouve quelques exemples, comme dans cette chanſon ſi connue :

ēccŏ quĕl fīero īſtāntĕ
Nīcĕ, mĭa nīce, ăddīŏ
Cōmĕ vĭvrō bĕn mīŏ
Cōsĭ lōntān dă tē ?

Iō vīvrŏ ſĕmpre ĭn pēnĕ
Iō nŏn ăvrō piū bēnĕ
ē tū chĭ ſă ſē măī
Tī sŏvvĕrrāi dĭ mē !

Mais on le rencontre ſouvent à la fin du vers, ſurtout dans le comique. Les poètes Italiens l'emploient d'autant plus fréquemment, que les mots de cette meſure ſont particuliers à leur langue, & y ſont très-abondans. Les vers qui finiſſent par un *dactyle* ſe nomment en italien *ſdruccioli*, ce qui veut dire *gliſſans*, parce qu'on coule légèrement ſur les deux dernières ſyllabes brèves, qui ne ſont comptées que pour une. Il y a des poèmes entiers, de deux ou trois cents vers, qui finiſſent tous par un *dactyle*. Mais pour ne pas ſortir de la poéſie lyrique, en voici un exemple tiré du *Demetrio* de Metaſtaſe.

Māncă sŏl'ĕcĭtă
Pīū dĕll' ŭsātŏ
Ăncōr chĕ s'ăgĭtĭ
Cōn liĕvĕ fĭātŏ
Fācĕ chĕ pālpĭtă
Prĕſſo ăl mōrīr.

Mais, demandera-t-on peut-être, à quoi bon ces exemples qui ne tendent qu'à prouver la ſupériorité de la langue italienne ſur la nôtre, relativement à la muſique ? Que nous importe de connoitre le méchaniſme des vers dans une langue accentuée & rhythmique, ſi nous ne pouvons prétendre au même avantage ; ſi la langue françoiſe compoſée de ſyllabes ſourdes & dures ſe refuſe à toute idée de quantité ?

C'eſt préciſément ce préjugé que je prétends combattre. J'avouerai bien que la langue françoiſe n'aura jamais un accent auſſi marqué que les langues italienne, eſpagnole, &c. Mais je ne puis croire qu'elle en ſoit entièrement dépourvue. On a tenté autrefois (& c'eſt, je crois Ronsard) de faire en françois des vers rhythmiques ſur le modèle des latins. On connoit la traduction de ce diſtique de Martial :

Phōſpŏrĕ rēddĕ dĭēm : cūr gaudĭă nōſtră mŏ ārīs ?
Cēſărĕ vēntūrō, phōſphŏrĕ rēddĕ dĭēm.

Rendu ainſi en vers françois.

Aūbĕ rĕbāillĕ lĕ jōur, pōurquōi nōtre āiſĕ rĕtiēns-tū ?
Cē ăr dcĭt rĕvĕnīr, aūbĕ rĕbaille lĕ jōur.

Ce genre ne réuſſit point parce qu'il ne promettoit pas un avantage proportionné à la peine qu'il auroit donnée ; et la difficulté qu'il offroit ſembloit véritablement inſurmontable, parce qu'on ſe conformoit avec trop de rigueur aux règles de la quantité des Latins. Mais cette rigueur n'eſt pas abſolument néceſſaire. Les Italiens eux-mêmes s'en ſont affranchis. Leur langue n'a qu'un petit nombre de ſyllabes eſſentiellement longues, comme toutes celles qui portent un accent, & celles qui par abbrévia-

tion finissent par une consonne. (Je néglige les exceptions.) Ils n'ont de même qu'un petit nombre de syllabes, essentiellement brèves : les autres reçoivent la loi de celles qui les suivent, de manière qu'une syllabe est toujours longue, par cela seul qu'elle est suivie d'une brève, (le *dactyle* excepté) & toujours brève par cela seul qu'elle est suivie d'une longue. Ainsi dans les exemples que j'ai cités, le mot *aspetta*, qui, d'après les regles latines seroit composé de deux longues & une brève, est composé en italien d'une brève, une longue & une brève. ăspēttă La syllabe tă qui termine ce mot étant essentiellement brève, la syllabe pēt qui la précéde est nécessairement longue, ce qui rend breve la syllabe ăs qui commence le mot. Il en est de même des mots ăddītă, vĕndēttă, ăscōltŏ, &c. & des monosyllabes dĕl, iŭ, &c. Il suffit que chaque repos tombe sur une syllabe véritablement longue; l'oreille ne chicane pas sur le reste.

On voit combien cette licence attenue la difficulté. On doit voir aussi que s'il n'est pas également facile, il n'est pas du moins impossible de soumettre la poésie françoise aux mêmes règles; de lui donner ce nombre & cet accent qui lui manquent pour être musicale, & qui laissent sur elle à la langue italienne une si grande supériorité. Je voudrois en citer quelques exemples françois, mais ils sont rares. Comme les avantages de cette légère contrainte sont encore trop inconnus, peu d'auteurs lyriques ont consenti à se l'imposer. Cependant j'en rencontre un dans le Demophoon de M. Marmontel, celui de nos poètes qui, sans être musicien, a le mieux senti les lois de la concordance entre la poésie & la musique; a le mieux connu le mérite de la symmetrie & de la période; celui enfin qui dans le genre noble a épargné le plus d'entraves au compositeur.

> Faŭt-ĭl ēnfīn quĕ jĕ dēclāre
> Lă dŏuce ērreŭr quĭ m'ă sēdŭīt,
> ēt cŏmme ŭn fōl ĕspoĭr ēgāre
> Lĕ crēdŭ'e ămoŭr quĭ lĕ sŭĭt.
> ĭl mĕ sēmblaĭt dăns lĕ sĭlēnce
> Quĕ nŏs deŭx āmĕs s'ĕntēndŏient,
> Quĕ nŏs sŏupĭrs d'īntĕllĭgēnce,
> Săns nŏtre āveŭ sĕ rēpŏndŏient;
> Dăns vŏs rēgārds jĕ crŏyŏis lire:
> J'y crŏyŏis vŏir ŭnĕ lănguēur,
> ŭnĕ lănguēur quĭ sēmblŏit dīre,
> Jĕ pāins lēs pĕnĕs dĕ tŏn cŏeur.

En scandant ce morceau, on trouvera presque partout une égalité de rhythme à peu près exacte, & telle au moins que la mélodie la plus régulière le peut exiger. Je n'en excepte que le vers : *le crédule amour qui le suit*, lequel est évidemment d'un rhythme différent des autres, mais qu'on rendroit semblable en le changeant ainsi :

> L'ămoŭr crēdŭlĕ qŭi lĕ sŭĭt.

On aurait tort de porter ici un examen trop rigoureux sur la quantité que j'ai marquée, & de me dire, par exemple, que la première syllabe des mots *déclare*, *séduit*, *égare*, *silence*, *soupire*, *aveu*, &c. que j'ai fait longue, est cependant brève; & qu'au contraire quelques unes de celles que j'ai fait brèves sont longues, telles que nŏs, săns, dăns, ŭnĕ, plāins. Il suffit, pour justifier ma proposition que ces mots, tout longs qu'ils paroissent, ne forment point un repos, & puissent entrer sans blesser l'oreille, dans le temps foible d'une mesure, & soient suivis immédiatement d'une syllabe longue, qui puisse effectuer le repos sur le temps fort. C'est là tout ce que la musique demande, & tout ce que la langue françoise peut lui offrir. Un second exemple, tiré de la même tragédie offre un modèle encore plus régulier.

> Cĭel, ŏù vāis-je? ăh! mŏn pere,
> ĭl fāut dŏnc toŭt qŭĭttēr!
> Qŭel ĕ rīve ētrāngēre
> ă lŏns-nŏus hăbĭtēr?
> ŏsŏns lŭi rēvĕ ēr
> Cĕ tērrĭblĕ mīstēre:
> ŏ mŏn pē ĕ, mŏn pēre!
> Jĕ nĕ pŭis lŭi părlēr.

C'est ainsi qu'il faudroit que nos poètes lyriques s'accoûtumassent à scander les vers qu'ils destinent au chant, & qu'ils suivissent tout le long du morceau, ou du moins de chaque période, le même rhythme, c'est à-dire le même ordre de longues & de brèves qu'ils auroient adopté pour le premier vers. (Voyez *Cesure*.) Qu'ils ne s'effrayent pas de l'idée de cette nouvelle contrainte. Elle n'est pas aussi pénible qu'ils se l'imaginent. Un peu d'habitude y suffit.

Il ne s'agirait plus, pour les engager à la prendre, que de leur en démontrer la nécessité. Mais c'est là le difficile. La nation françoise est peu sensible en musique, & c'est ici une vérité de sentiment plutôt qu'un objet de démonstration. Quand Metastase eut calculé les avantages de cette méthode & l'eut mise en pratique, l'oreille délicate des compositeurs italiens la conçut aussitôt. On s'aperçut d'ailleurs de la différence qu'apportoient dans la mélodie des mêmes compositeurs, les paroles d'Apostolo Zeno, & celles du jeune Metastase; on ne fit bientôt plus d'airs que dans la forme introduite par ce dernier. Mais en France, on ne peut espérer une reforme aussi rapide. La plupart des musiciens eux-mêmes, ne connoissent pas le mérite de cette régularité; ils prétendent qu'elle réfroidit leur imagination, & ne leur inspire pas des idées assez variées, parce qu'en effet, peu accoutumés à concevoir un morceau d'un seul jet, ils en coûsent péniblement les phrases les unes après les autres, & ne savent pas trouver dans leur génie assez de ressources, pour conserver cette unité de mélodie tant recommandée par Rousseau. Mais qu'il s'élève un homme d'un véritable ta-

lent, & qu'il ose pratiquer cette méthode, le charme qu'elle répandra sur sa mélodie, lui donnera bientôt une foule d'imitateurs.

On voit dans les exemples françois que j'ai cités, l'emploi du *dactyle* au milieu des vers. Nous n'en avons point à la fin, parce que nous manquons de mots qui, comme les *sdruccioli* des italiens finissent par deux brèves. Cependant on les imite en joignant un monosyllabe bref ou douteux, à un mot qui finit par une brève, comme laīssĕ-mŏi, pēnsĕ-tŭ, prēs dĕ lŭi &c. M. Grétry, a quelquefois employé heureusement cette mesure; mais j'en trouve un exemple plus suivi dans Orphée, où le parodiste a été obligé de s'astreindre à la quantité du morceau original.

Quel est l'audā cĭeūx
Qui dans ces sōm brēs lieūx
Ose portēr sĕs pās,
Et devant lē trĕpās
Ne frémit pas. . . . .
. . . .
Par quels puissans ăccŏrds
Dans le séjōur dés mōrts
Malgré nos vaīns ĕffŏrts
Il calme lā fŭreūr
De nos transports; &c.

Remarquez ici 1°. que la gêne imposée par la situation, par la nécessité de traduire, a laissé peu de choix au parodiste, & qu'il faut lui passer, à la faveur de ces entraves, quelques fautes de quantité, comme *ses* pas, *des* morts, où il a été obligé de faire brefs, ces monosyllabes qui sont essentiellement longs. 2°. qu'il ne faut pas s'arrêter à ce que la dernière syllabe, marquée brève partout, peut être quelquefois longue, comme le sont en effet toutes celles que nous venons de citer. On sait que la dernière syllabe d'un vers est toujours *ad libitum*, parce que chaque vers devant être séparé du suivant par un court silence, c'est dans ce silence que se perd la durée de la dernière syllabe. Cette règle est reçue en musique comme en poésie; elle existoit pour les Grecs & les Latins, comme elle existe pour nous, parce qu'elle est donnée par la nature. 3°. que ce qui constitue le *dactyle* dans cet exemple, c'est la manière dont les paroles sont ajustées sur la musique: c'est que l'antépénultième porte sur le temps frappé, & que les deux dernières achèvent le temps fort, ou vont se perdre sur le temps foible; au lieu qu'on pourroit mettre ces mêmes paroles en musique, en faisant porter la dernière syllabe sur le frappé. Ce n'est donc pas le poète seul, mais le musicien qui, en françois, peut faire usage du *dactyle*. Le poète ne peut que l'indiquer en finissant ses vers par une antépénultième longue & une pénultième brève, la dernière étant *ad libitum*. Le musicien alors adopte ce rhythme s'il veut, s'il le croit favorable à l'expression. Le compositeur italien au contraire y est forcé par la nature du vers *sdrucciolo*.
(*M. Framery.*)

DACTYLIQUE. *adj.* Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne musique, à cette espèce de rhythme dont la mesure se partageoit en deux temps égaux,
(Voyez *Rhythme.*)

On appelloit aussi *dactylique* une sorte de nome où ce rhythme étoit fréquemment employé, tel que le nome Harmathias & le nome Orthien.

Julius Pollux révoque en doute si le *dactylique* étoit une sorte d'instrument, ou une forme de chant; doute qui se confirme par ce qu'en dit Aristide Quintilien dans son second livre, & qu'on ne peut résoudre qu'en supposant que le mot *dactylique* signifioit à la fois un instrument & un air, comme parmi nous les mots *musette* & *tambourin.*
(J. J. *Rousseau.*)

DAIRÉ ou *Def*, instrument persan, assés semblable à nos tambours de basque, dont les Persans se servent pour battre la mesure avec les mains. Ils la battent aussi sur deux petites tymbales de cuivre, longues d'un pied, avec des bâtons de buis nommés *nagarat*. La mesure, chez eux, s'appelle *eycaa*, combinaison.
(*M. Framery.*)

DANOIS (*musique & chansons des*) Le chant est si naturel à l'homme, qu'il chante même sur les glaces du Dannemark, de la Norvège & de l'Islande. Ce n'est pas seulement depuis que les arts de l'Europe, refluant vers le pôle, y ont porté le goût d'imitation, que les gosiers *Danois* ont essayé des inflexions italiennes, & que l'on chante, comme nous l'apprenons de M. Coxe (1), dans les concerts de la cour de Copenhague le *stabat mater* de Pergolese traduit en *danois*. Dès les siècles les plus reculés, les *Scaldes*, qui étoient pour le Dannemark ce que les *Bardes* furent pour l'Irlande, y avoient fait entendre des chants, unis à une poésie grossière, mais mesurée, rimée, & pleine de hardiesses, de figures, de mouvemens.

Comme les Bardes, ils jouissoient d'une grande considération, ils chantoient leurs chansons dans les cours, à la louange des héros; ils les accompagnoient du son de divers instrumens & principalement de la harpe. Aussi, dit M. de la Borde (2) de qui j'emprunte une partie des matériaux de cet article, aussi étoient-ils appellés *harpax*, c'est-à-dire joueurs de harpe. Ce qui prouve, pour le dire en passant, que l'ancienne langue *danoise* ayant été celle de tout le Nord, y compris l'Angleterre, le mot *harp* est *danois* d'origine, & que nous tenons des poètes scandinaves & l'idée, & la forme primitive; & le

(1) Voyage au Nord de l'Europe, tome IV.

(2) Essai sur la musique, tome II. M. de la Borde, tiroit lui-même ces détails d'un recueil rédigé par M. Jacobi, secrétaire de la société royale de Copenhague.

nom même de cet instrument qui nous charme tant aujourd'hui.

La plupart de ces chansons, dont plusieurs ont été conservées, & sont encore chantées par les paysans islandois, sont historiques, & renferment quelque trait mémorable de ces anciens temps. Par exemple, il y en a une où est célébrée l'érection de la fameuse muraille *danoise*, connue sous le nom de *opus Danorum*. Le poète y introduit la reine Tyre, surnommée *Danebod*, ou restauratrice des *Danois*, regrettant que la Nature qui a comblé de ses biens le Dannemarck, l'ait laissé sans défense du côté du Jutland. Elle donne ensuite des ordres pour bâtir la muraille. Ses peuples accourent des différentes parties du royaume; le rempart s'élève; & la reine qui a commencé par nommer le Dannemarck *pays agréable de champs & de prairies*, le compare, en finissant, à un champ fertile bien enfermé de toutes parts.

D'autres sont des chants guerriers. On y témoigne un grand mépris de la mort, & beaucoup d'empressement à se rendre chez le Dieu Odin, pour y boire de la cervoise, ou bierre du pays. Telle est celle qu'on attribue au roi Regner appellé *Lodbrog*, c'est-à-dire aux chausses velues. « Nous les avons coupées, dit ce poète roi, (& ce sont les têtes des ennemis.) » nous les avons coupées avec nos épées; mais ce » qui cause ma joie, c'est que je sais qu'Odin me tient » un siége tout prêt pour son festin. Bientôt j'y boi- » rai de la cervoise dans des cornes recourbées, & » ce n'est point en tremblant que je me présente à » son palais. »

La traduction complette que M. Mallet a donnée de cette chanson dans ses *monumens de la mythologie & de la poësie des Celtes* offre quelques différences dans la manière dont cette strophe est rendue, & surtout dans le premier vers qui revient à chaque couplet. Au lieu de *nous les avons coupées avec nos épées*, M. Mallet traduit simplement: nous nous sommes battus avec nos épées. Je laisse aux savans dans la langue *danoise* à décider laquelle de ces deux versions rend mieux ces vers.

Hiuggo vermet hiorvi
Hitt lægit mig Jafnan.

Le genre & le sujet extraordinaire de cette chanson, me font croire qu'on sera bien aise de la trouver ici toute entière.

Regner Lodbrog, roi, poète & guerrier, regnoit en Dannemarck vers le commencement du neuvième siècle. Pris en combattant, en Angleterre, par *Ella* son ennemi, roi d'une partie de l'île, il périt par les morsures des serpens dont on avoit rempli sa prison. Il laissa plusieurs fils qui vengèrent cette mort horrible, ainsi qu'il l'avoit annoncé dans ces vers qu'il composa pendant sa captivité.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée, dans le temps où jeune encore, j'allai vers l'Orient préparer une proie sanglante aux loups dévorans. Toute la mer ne sembloit qu'une seule plaie, & les corbeaux nageoient dans le sang des blessés.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée, le jour de ce grand combat où j'envoiai les peuples de Helsingie dans le palais d'Odin. De là nos vaisseaux nous portèrent à *Isa*, où les fers de nos lames, fumans de sang, entamoient à grands coups les cuirasses, & où les épées mettoient les boucliers en pièces.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée; ce jour où j'ai vu dix mille de nos ennemis couchés sur la poussière, près d'un cap d'Angleterre. Une rosée de sang dégouttoit de nos glaives, les flèches mugissoient dans les airs en allant chercher les casques; c'étoit pour moi un plaisir aussi grand que de tenir une belle fille dans mes bras.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée, le jour où mon bras fit toucher à son dernier crépuscule ce jeune homme si fier de sa belle chevelure, qui recherchoit les jeunes filles dès le matin, & qui se plaisoit tant à entretenir les veuves. Quelle est la destinée d'un homme vaillant, si ce n'est de tomber des premiers au milieu d'une grêle de traits? Celui qui n'est jamais blessé, passe une vie ennuyeuse; & le lâche ne fait jamais usage de son cœur.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée. Il faut qu'un jeune homme se montre de bonne heure dans les combats, qu'un homme en attaque un autre, ou lui résiste: ça été là toujours la noblesse d'un héros; & celui qui aspire à se faire aimer de sa maîtresse, doit être prompt & hardi dans le fracas des épées.

» Nous nous sommes battus à coups d'epée; mais j'éprouve aujourd'hui que les hommes sont entraînés par le destin. Il en est peu qui puissent résister aux décrets des fées. Aurois-je cru que la fin de ma vie seroit réservée à *Ella*, lorsqu'à demi mort je répandois encore des torrens de sang, lorsque je précipitois les vaisseaux dans les golfes de l'Ecosse, & que je fournissois une proie abondante aux bêtes sauvages?

» Nous nous sommes battus à coups d'épée; mais je suis plein de joie, en apprenant qu'un festin se prépare pour moi dans le palais d'Odin. Bientôt assis dans sa brillante demeure, nous boirons de la bierre dans les crânes de nos ennemis. Un homme brave ne redoute point la mort. Je ne prononcerai point des paroles d'effroi en entrant dans la salle d'Odin.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée. Ah! si mes fils savoient les tourmens que j'endure,

s'ils savoient que des vipères empoisonnées me déchirent le sein, qu'ils souhaiteroient avec ardeur de livrer de cruels combats! La mère que je leur ai donnée, leur a donné un cœur vaillant.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée; mais à présent, je touche à mon dernier moment. Un serpent me ronge déja le cœur: bientôt le fer que portent mes fils sera noirci du sang *d'Ella*: leur colère s'enflammera; & cette jeunesse vaillante ne pourra plus souffrir le repos.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée, dans cinquante & un combats, où les drapeaux flottoient. J'ai, dès ma jeunesse, appris à rougir de sang le fer d'une lance; & je n'eusse jamais cru trouver un roi plus vaillant que moi. Mais il est temps de finir: Odin m'envoie ses déesses pour me conduire dans son palais. Je vais, assis aux premières places, boire de la bierre avec les Dieux. Les heures de ma vie se sont écoulées, je mourrai en riant. »

Ainsi ce génie brut, mais élevé, soutenu par la poésie, la musique & le courage, envisageoit en riant la prison, la mort, les serpens & leurs morsures, c'est-à-dire l'une des morts les plus affreuses, & dont l'imagination ne peut même soutenir l'idée.

On trouvera l'air de cette chanson, *planches de musique*, *fig.* 130 avec les paroles *danoises* de l'un des couplets. L'air est sans modulation, ou changement de ton. L'on s'y arrête à la fin de chaque vers sur une espèce de point d'orgue. Les chûtes ordinaires de ces petites phrases de chant, sont sur la tierce du ton, ou sur la seconde; & dans ce dernier cas, l'harmonie, si on la remplissoit, seroit celle de la quinte, ce qui feroit, si non une modulation, au moins une suspension d'harmonie.

Il y a aussi de ces chansons qu'on peut nommer morales ou philosophiques, comme celle qui est attribuée à Odin lui-même, où l'on trouve cette strophe, dont le sens n'a rien d'un temps ni d'un pays barbares « Si l'homme sans esprit acquiert des richesses, s'il obtient une femme aimable, il s'enfle, il devient orgueilleux; mais jamais le sage ne s'égare dans ces sentiers aveugles. » L'air en est aussi simple, aussi borné dans ses inflexions & dans ses tours que le précédent.

Les chansons modernes conservent, & dans la poésie, & dans la musique, beaucoup de cette antique simplicité. Dans une fête dont M. Coxe fut témoin à son dernier voyage en Danemarck, on en chanta plusieurs avec un accompagnement de violons & de tambours de basque, dont l'effet lui parut très-agréable.

Ces chansons, dit-il, avoient rapport à plusieurs actions navales & à l'honneur de la marine danoise: le chœur étoit chanté par la compagnie & répété par tout l'équipage. On nous distribua de petits livres qui contenoient les paroles de ces chansons; le danois étoit d'un côté & l'anglois de l'autre. Une de ces chansons rappeloit la conduite du vaillant Amiral Huitfield, qui dans une action avec la flotte suédoise, voyant son navire en feu, combattit contre deux vaisseaux de guerre, au lieu de s'enfuir dans une chaloupe, & les fit sauter avec le sien. Celle que l'on chanta en l'honneur de leur héros favori, Christian IV, est aussi populaire en Danemarck que celle-ci en Angleterre: « Commande, Bretagne, commande aux flots. » Je me souviens du commencement, traduit en vers libres: « Le roi Christian étoit debout, près du mât, dans un nuage de fumée: son épée brilloit au loin; il pourfendoit à droite & à gauche; il renversa la carêne & les mâts, dans un nuage de fumée; &c. »

Il n'en est pas ainsi des airs norvégiens, qui ont des tons de chant plus modernes & dont les paroles offrent souvent des images plus gracieuses. La vie pastorale inspire, jusques vers le pôle, des idées riantes & douces; & les chants norvégiens ont, je ne sais pourquoi, des inflexions agréables, un rhythme régulier, une teinte mélancolique, qui n'ont rien de septentrional. Au reste ces peuples dont nous nous formons en général une fausse idée, habitués à la rigueur de leur climat, sains, robustes & fort gais, n'ont rien dans leur manière de vivre qui soit en contradiction avec le caractère de leurs airs; car l'on sait que les peuples, & souvent les hommes les plus gais, sont ceux qui ont le plus de goût pour les airs mélancoliques.

Il est très-commun, dit M. Mallet dans son voyage de Norvège (1), de voir ces paysans marcher à pieds nuds sur la glace, aller dans les bois au cœur de l'hiver, la poitrine nue & couverte de neige, &c. Il cite ensuite ce passage des mémoires de l'Évêque Pontoppidan: « Lorsque l'excès de la fatigue les » avoit mis en sueur, je les voyois se jeter sur la « neige toutes les demi-heures pour s'y reposer, « en faire des boules pour s'essuyer le visage, ou s'en « remplir la bouche pour se désaltérer. Pendant ce « temps là, *ils chantoient des chansons propres à les* « *égayer*, & après neuf heures de travaux incroya- « bles, ils s'en alloient en courant chez eux, avec « un air de gaîté & de satisfaction dont je n'ai ja- « mais vu d'exemple. »

L'été, les bergers norvégiens élevent des cabanes dans les vallées, loin des habitations principales, pour y passer la saison, & garder leurs troupeaux qu'ils y mènent paître. Voici la chanson que les bergères chantent en les y conduisant.

---

(1) Imprimé à la suite de sa traduction du premier voyage de M. Coxe au Nord de l'Europe.

« Déja la campagne reverdit, la neige se fond, le sommet des montagnes se découvre, & les feuilles se développent. La prime vère fleurit dans les vallons, le bétail peut trouver sa pâture : tout ce qui vit commence à se mouvoir : l'ours quitte son fort : les vaches & leurs veaux, les brebis & les moutons courent avec joie hors de leurs étables. »

L'air de cette chanson est à deux temps, en ton de *la*, tierce majeure, avec sixte mineure; c'est-à-dire que, quoiqu'il commence par un *mi* & finisse par un *la*, *l'ut* étant toujours dièze; & le *fa* toujours naturel, ce ton de *la* est de la même nature que s'il étoit dominante de *re* mineur. Voyez *planches de musique fig.* 131.

Une autre chanson sert pour le retour à la maison d'hiver. « Nous avons fini tous nos travaux, battu le beurre & fait le fromage : il ne nous reste plus qu'à charger les chevaux de notre bagage, & à clorre nos cabanes d'été. Il n'y a plus ici de pâture ni pour les troupeaux ni pour les hommes. Nous nous rejouissons d'être libres de retourner à nos habitations, mais notre bétail s'en réjouit encore d'avantage. » Ce qu'il y a de singulier, c'est que le même air sert, presque note pour note, à cette seconde chanson, excepté que la mesure en est changée, & qu'au lieu d'être à deux temps, elle est à trois. Voyez *fig.* 132.

Il paroît par une autre chanson que le tympanon étoit l'instrument favori dont s'accompagnoient ces bergères. « La nymphe posa sur ses genoux son tympanon à mille cordes, & commença à chanter en s'accompagnant de son instrument, de façon qu'elle forçoit les rochers à répéter cette harmonie. Lève-toi! lève-toi berger! regarde derrière toi. Ecoute comment resonnent les cordes d'argent, &c. »

Les bergers se servent d'une espèce de cor qui produit un son aigu, & dont ils savent tirer plusieurs sons. Cet instrument à vent, qui est fort ancien, servoit autrefois à la guerre.

Il n'est pas étonnant qu'on retrouve en Islande la plupart des airs norvégiens & scandinaves, puisque c'est par les peuples de Norvège que cette île a été découverte, & qu'elle fut peuplée, il y a plus de huit siècles, par une colonie norvégienne. Cette colonie étoit principalement composée d'habitans de la province de Drontheim, la plus voisine de l'Islande, qui continuèrent pendant long-temps à ne faire qu'une seule nation avec les Islandois.

De-là se répandit chez eux ce goût pour la musique, pour la poésie & pour l'histoire, que les Scaldes avoient fait regner dans le Dannemarck & la Norvège. Parmi ces premiers colons se trouvoient plusieurs personnes du plus haut rang que la tyrannie de Harald *aux beaux cheveux* forçoit à chercher une nouvelle patrie; & l'on sait que c'étoit alors, dans l'opinion des Scandinaves, un des attributs de la naissance, & de la bonne éducation, que d'être musicien & poète. Aussi un seigneur norvégien, qui étoit comte des Orcades, se vante-t-il dans une chanson qui nous a été conservée, de posséder neuf talens différens, & entr'autres ceux de faire des vers, de jouer aux échecs, & de divers instrumens de musique (1).

Qu'on ne soit pas surpris d'un goût si ancien & si vif chez ces nations septentrionales. Tous les hommes naissent avec le germe du goût des arts, & sur-tout de la poésie & de la musique. Il n'y a de différence que dans la délicatesse de leurs sensations, qu'il faut bien distinguer de celle de leur esprit & de la finesse de leur intelligence. « Loin que le froid, dit encore M. Mallet, glace & engourdisse chez les Norvégiens les facultés de l'esprit, on a remarqué que plus on va au Nord, plus on leur trouve de feu & de vivacité; ensorte que la province de Drontheim, la plus septentrionale du royaume, est celle qui produit les hommes les plus intelligens. »

Il n'en est pas moins vrai que plus on va remontant vers le Nord, plus la dureté des langues prouve celle de la prononciation & de la voix; que la dureté de la voix entraine celle de l'oreille; & que par conséquent les Islandois, les Norvégiens & les Danois, malgré les preuves multipliées de leur ancien goût pour la musique, seront toujours moins faits pour les délicatesses de cet art, que les peuples soumis à l'influence d'un ciel plus doux.

(*M. Ginguené.*)

DAPHNÉPHORIQUE. Hymne des Grecs chanté par des vierges, pendant que les prêtres portoient des lauriers au temple d'Apollon. Cette cérémonie avoit lieu en Béotie tous les neuf ans. La *daphnéphorique* étoit du nombre des chansons appelées *parthénies*.

(*M. de Castilhon.*)

DÉBIT. *s. m.* Récitation précipitée. Voyez l'article suivant.

DÉBITER. *v. a. pris en sens neutre.* C'est presser à dessein le mouvement du chant, & le rendre d'une manière approchante de la rapidité de la parole; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la musique françoise. On défigure toujours les airs en les *débitant*, parce que la mélodie, l'expression, la grâce y dépendent toujours de la précision du mouvement, & que presser le mouvement c'est le détruire. On défigure encore le récitatif françois en le *débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux sentir l'opposition choquante qu'il y a parmi nous entre l'accent musical & celui du discours. A l'égard du récitatif italien, qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le *dé-*

(1) M. Mallet; voyage en Norvège.

biter, ce feroit vouloir parler plus vîte que la parole, & par conféquent bredouiller: de forte qu'en quelque fens que ce foit, le mot *débit* ne fignifie qu'une chofe barbare, qui doit être profcrite de la mufique.

(*J. J. Rouffeau.*)

Article extrait de ceux fur les mots Débit & Débiter, par Cahuzac dans l'ancienne Encyclopédie.

Débiter. Terme d'opéra, rendre avec vivacité, nuances & précifion un rôle de déclamation.

Le *débit* eft le contraire de la *lenteur*; ainfi *débiter* eft *chanter un rôle avec rapidité*, en obfervant les temps; en répandant fur le chant l'expreffion, les nuances néceffaires; en faifant fentir les chofes de fentiment, de force, de tendreffe, de vivacité, de nobleffe, & tout cela fans manquer à la jufteffe & à l'articulation, & en donnant les plus beaux fons poffibles de fa voix. Voyez *débit*, *temps*, *déclamation*.

La fcène d'opéra languit, fi elle n'eft pas *débitée*: l'acteur qui ne fait point *débiter*, quelque bien qu'il chante, en affoiblit l'intérêt & y répand l'ennui.

Il faut bien cependant fe garder de croire que rendre un rôle avec rapidité, fans le nuancer, fans y mettre des temps, &c. foit la même chofe que le *débiter*. Voilà le principe de l'ennui que caufe une trop grande quantité de récitatif. Quelque bien modulé qu'on le fuppofe, s'il a quelquefois en fa faveur l'expreffion, il a auffi contre lui une forte de monotonie dont il ne faurait fe défaire, parce que les traits de chant qui le compofent font peu variés. Le plaifir & l'ennui ont toujours des caufes phyfiques : dans les arts agréables le moyen fûr de procurer l'un & d'éviter l'autre, eft de rechercher fes caufes avec foin, & de fe régler en conféquence lorfqu'on les a trouvées.

Débiter eft donc, à l'opéra, une partie effentielle à l'acteur, & *débiter* eft rendre un rôle de chant avec rapidité, jufteffe, expreffion, grâce & variété. Prodiguons des éloges & des applaudiffemens aux acteurs, qui par leur travail auront acquis cette partie très-rare. Par cette conduite nous verrons infailliblement l'art s'accoitre, & nos plaifirs devenir plus piquans. Voyez *chanteur*, *débit*, *déclamation* & *récitatif*.

(*Cahufac.*)

Obfervations fur les deux articles précédens.

Nous avons rapporté cet article, pour mettre un contemporain en oppofition avec Rouffeau, qui par une confufion d'idées & d'expreffions, paroit n'avoir compris ni le mot ni la chofe.

Débiter, dit Rouffeau, eft preffer à deffein le mouvement du chant. Jamais ce terme n'a pu s'appliquer au chant avec lequel il eft dans une contradiction évidente. La définition de Cahuzac eft beaucoup plus jufte, « c'eft, dit-il, rendre avec vivacité « un rôle de *déclamation*. » Il eft vrai qu'autrefois dans la mufique françoife on chantoit le récitatif, & que par cette raifon beaucoup de gens pouvoient le confondre avec le chant; mais les hommes inftruits favoient le diftinguer des airs mefurés, qui étoient le chant proprement dit. Cette diftinction n'auroit pas du échapper à Rouffeau; il favoit fort bien qu'on n'exigeoit le *débit* que dans la fcène, afin que le récit en fût plus animé, plus expreffif, felon la fituation.

« Ce fens, ajoute Rouffeau, non plus que le « mot n'a lieu que dans la mufique françoife. » Affurément, dans toutes les langues & dans toutes les mufiques du monde, on eft convenu que la fcène mufìcale devoit être déclamée avec la rapidité convenable au caractère & à la fituation du perfonnage, *d'une manière approchante de la rapidité de la parole*. Le récitatif italien, précifément parce qu'il reffemble beaucoup à la déclamation parlée, a befoin plus qu'un autre d'être *débité*. Pourquoi donc Rouffeau vient-il dire que *ce feroit vouloir parler plus vîte que la parole, & par conféquent bredouiller*. Perfonne, fans l'excepter lui-même, n'a prétendu que *débiter* étoit chanter plus vîte qu'on ne parle. Suivant fa propre définition, ce n'eft qu'approcher de cette rapidité, ce n'eft pas même l'atteindre.

Le récitatif françois au contraire, par cela même qu'il reffembloit davantage au chant, & que les agrémens de l'un s'étoient abufivement introduits dans l'autre, avoit moins befoin d'être *débité*. Ceux qui lui impofoient cette loi, étoient donc les gens de goût qui vouloient par là le débarraffer de ces ennuyeux port-de-voix, de ces trilles perpétuels, de ces broderies infignifiantes qui n'auroient pu s'accorder avec le *débit*. Il falloit debiter la fcène pour l'approcher le plus poffible de la déclamation, ce qui eft fon véritable but. On ne l'exigeait pas dans les monologues, dans ces récits accompagnés & prefque mefurés qui ne différoient guere du chant. On ne le recommandoit nullement dans les airs : ainfi quand Rouffeau dit qu'on défigure toujours un air en le *débitant*, il dit une chofe auffi vraie qu'inutile. Mais il a grand tort de dire « qu'on défigure encore le réci- « tatif françois en le *débitant* parce qu'alors il « en devient plus rude. » Il en devient plus fimple & plus d'accord avec la déclamation.

Rouffeau conclut « qu'en quelque fens que ce « foit le mot *débit* ne fignifie qu'une chofe bar- « bare, qui doit être profcrite de la mufique. » Je crois qu'on peut conclure de fon article qu'il ne s'eft pas entendu lui-même, & que cette décifion eft contraire aux principes qu'il a établis dans tout le cours de fon dictionnaire.

(*M. Framery.*)

Débiter. L'article précédent peut fervir de premier correctif à celui de Rouffeau, dans lequel on

ne

ne reconnoit point sa justesse ordinaire. J'y ajouterai quelques observations.

1°. Ce n'est pas seulement dans l'ancienne musique françoise qu'on *pressoit le mouvement du chant*, on le presse aussi quelquefois accidentellement dans la nouvelle, qui n'est plus, à proprement parler, de la musique françoise ; & les exemples de cette accélération ne sont rares ni dans l'ancienne ni dans la nouvelle musique italienne dramatique. Cette nuance de mouvement contribue puissamment à l'expression, lorsqu'elle est bien employée ; & ces passages plus rapides, plus *débités* que le reste de l'air, font mieux ressortir le sentiment que l'auteur a voulu peindre. Le retour au mouvement primitif se marque par les mots *premier mouvement* en françois & *primo tempo* ou *tempo di prima* en italien ; mais on ne doit pas abuser de ce moyen, si l'on veut lui conserver son effet.

2°. Quant au récitatif françois d'alors, qui étoit celui de Rameau, il est certain que les ornemens dont il étoit chargé, que la prétention au chant qui le dénaturoit, & l'espèce de mesure à laquelle on prétendoit l'astreindre, le rendoient fort difficile à *débiter*, non pas à cause de *l'opposition qu'il y a parmi nous entre l'accent musical & l'accent du discours* ; mais parce que toutes ces innovations au lieu d'embellir le récitatif, le défiguroient au point qu'il résistoit également au chant & au *débit*. Mais la preuve que cette résistance n'étoit point inhérente au récitatif françois, c'est que le récitatif de Lulli, qui étoit bien plus conforme au génie de la langue, se *débitoit* de son temps beaucoup plus rapidement que du temps de Rameau ; & qu'aujourd'hui même, qu'on ne peut plus l'entendre au théâtre, si l'on a la curiosité d'en chanter quelques scènes, on reconnoit qu'il se prête aisément au *débit* le plus rapide.

3°. Il s'en faut beaucoup que le récitatif italien soit toujours également *débité*. C'est en effet *un parler harmonieux* : mais ce parler est souvent une déclamation lente & soutenue, principalement dans les récitatifs accompagnés & obligés. Ne dit-on pas que dans la scène simple, le récitatif est plus *débité* que dans la scène avec accompagnement, & que dans celle-ci certains passages sont plus rapides, plus *débités* que d'autres ? Ce n'est pas alors *vouloir* comme le prétend Rousseau, *parler plus vîte que la parole*. C'est faire succéder un récitatif pressé, qui tient lieu de la simple parole, à un récitatif, où la lenteur des sons, & les temps dont ils sont coupés représentent la déclamation soutenue.

Et c'est ce que Rousseau reconnoît lui-même, au mot *récitatif*, où il blâme avec raison le dictionnaire de l'académie, d'avoir dit d'une manière absolue que le récitatif doit être *débité*. « Il y a des récitatifs, ajoute-t-il, qui doivent être *débités*, d'autres qui doivent être soutenus. »

Il n'y a donc point de barbarie dans ce que signifie le mot *débit* : il faut le conserver sur-tout pour le récitatif, dont le style, grâces sur-tout aux deux grands maîtres italiens qui ont travaillé pour notre théâtre, est maintenant à peu près le même en France qu'en Italie ; & qui tantôt lentement déclamé, tantôt se précipitant comme la parole, fournit dans ce dernier cas une acception usuelle & précise aux mots *débiter* & *débit*.

(*M. Ginguené.*)

DECAMERIDE. *s. f.* C'est le nom de l'un des Elémens du systême de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les mémoires de l'académie des sciences, année 1701.

Pour former un systême général qui fournisse le meilleur tempérament, & qu'on puisse ajuster à tous les systêmes, cet auteur, après avoir divisé l'octave en 43 parties, qu'il appelle *mérides*, & subdivisé chaque méride en 7 parties, qu'il appelle *eptamérides*, divise encore chaque *eptaméride* en 10 autres parties auxquelles il donne le nom de *décamérides*. L'octave se trouve ainsi divisée en 3010 parties égales, par lesquelles on peut exprimer, sans erreur sensible, les rapports de tous les intervalles de la musique.

Ce mot est formé de *δέκα*, *dix*, & de *μέρις*, *partie*. (*J. J. Rousseau.*)

DÉCAMÉRIDE. Toutes les divisions de M. Sauveur n'étoient propres qu'à assigner en nombres rationels les rapports des sons tempérés : calcul absolument inutile dans la pratique. Tout ce qu'est capable d'accorder directement le meilleur accordeur d'orgue ou de clavecin, c'est une octave, une quinte, une quarte, une tierce majeure, difficilement une tierce mineure ; au moins sur le clavecin & le piano-forté. A l'égard du ton majeur ou mineur, cela ne seroit possible que sur l'orgue à un accordeur bien exercé, sur des tuyaux de la plus grande dimension & avec un vent bien égal. Or, le ton est à-peu-près la sixième partie de l'octave. Qu'on juge d'après cela si la quarante-troisième partie de la même octave seroit appréciable ?

Il y a une marche plus expéditive & plus sure pour l'orgue & le clavecin, c'est d'accorder un de ces instrumens d'après un tempérament quelconque, le plus exactement possible ; de prendre ensuite sur un monocorde très-long, les unissons de tous les sons de l'octave la plus grave ; & de rapporter exactement sur une règle de la longueur du monocorde, toutes ces divisions : c'est-à-dire, les lieux successifs du chevalet mobile.

A défaut d'instrument bien accordé, on peut déterminer soi-même par le calcul les points de division du monocorde. (Voyez *Tempérament* & *Monocorde.*)

(*M. l'abbé Feytou.*)

DÉCHANT ou DISCANT. *s. m.* Terme ancien par lequel on désignoit ce qu'on a depuis appelé contre-point. (Voyez *Contre-Point.*)

(*J. J. Rousseau.*)

(Voyez *Discant par M. Ginguené.*)

DÉCLAMATION. *s. f.* C'est en musique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la mélodie, l'accent grammatical & l'accent oratoire. (Voyez *Accent*, *Récitatif.* (*J. J. Rousseau.*)

DÉCLAMATION. A cet article, nous joindrons une partie de celui de Cahuzac dans l'ancienne Encyclopédie, en supprimant tout ce qui n'est applicable qu'à l'état où étoit la musique de son temps. Il finit par une observation qui, dès ce temps même étoit juste & vraie, & qui nous fournira quelques réflexions.

« La Déclamation, dit Cahuzac, est le nom « qu'on donne au chant de scène, que les musiciens « ont appelé improprement *récitatif.* (Voyez *récitatif*,) Cette espèce de *déclamation* n'est & ne « doit être autre chose que l'expression en chant du « sentiment qu'expriment les paroles. »

On a nommé *récitatif* les paroles qui contiennent l'exposition de la scène, & qui doivent être *récitées*, en opposition avec celles qui contiennent l'explosion, pour ainsi dire, des sentimens & des passions, & qui doivent être *chantées.* Cette distinction devoit suffisamment avertir les compositeurs françois de ne pas employer pour le simple récit les mêmes formes qu'ils employoient pour le chant, dont il ne différoit que par l'observation de la mesure. Elle devroit aussi indiquer aujourd'hui aux chanteurs italiens que toutes les fois qu'ils transportent dans le récitatif les agrémens du chant, ils se livrent à un abus condamnable. Au surplus la dénomination de récitatif seroit plus juste si la scène ne contenoit jamais aucun mouvement, n'étoit jamais passionnée, si les paroles qui la composent n'étoient susceptibles que de l'accent oratoire & n'exigeaient aucune expression. Mais comme le poète lyrique au contraire tâche de donner à tous ses personnages des passions plus ou moins fortes, & que la scène lui sert à les développer, il est évident que les paroles que les personnages débitent dans la scène sont susceptibles d'une expression, non pas aussi marquée, aussi soutenue que celle des airs, mais toujours plus sensible que celle du récit ordinaire. On devroit donc nommer *déclamation* & non pas récit, la manière de chanter la scène, & tout l'art du récitatif devroit être d'approcher le plus possible des accens de la *déclamation*, comme l'observe Cahuzac. Il ajoute plus loin :

« Le succès des scènes de *déclamation* dépend « presque toujours du poète. On ne connoit point « de scène bien faite dans ce genre qui ait été manquée par un musicien, quelque médiocre qu'il ait été « d'ailleurs. Le chant de celles de Médée & Jason a été « fait par l'abbé Pélegrin, qui n'étoit rien moins qu'un « musicien sublime. »

J'ai cru long-temps avoir le premier découvert cette vérité. Je m'étonne, en la trouvant si anciennement exprimée, qu'elle n'ait pas été saisie par tous ceux qui s'occupent de la scène lyrique; qu'elle ne soit pas aujourd'hui reconnue généralement. Le récitatif n'a point & ne sauroit avoir, non plus que la *déclamation* parlée, d'expression propre. L'un & l'autre ne peuvent marquer que la durée des syllabes, l'élévation & l'abaissement de la voix; mais ces deux espèces d'accent oratoire ne sont que la moindre partie de la *déclamation.* Son expression dépend de la situation, du choix des mots, du sentiment qu'ils renferment, de l'ame & de la vérité qu'y met l'artiste en les prononçant. Qu'un beau vers soit *déclamé* sur les mêmes tons, ou chanté sur les mêmes notes par deux acteurs, l'un habile & l'autre médiocre, celui-ci n'obtiendra aucun effet, là où l'autre en a fait beaucoup. Qu'au contraire deux acteurs également intelligens déclament ce même vers avec des accents différens, mais pourtant convenables au personnage, ils causeront tous deux une sensation égale par des moyens opposés. Que de même deux compositeurs différens revêtent ce même vers de formes mélodiques tout à fait dissemblables, bien rendu par un bon acteur, il n'en produira pas moins tout son effet.

Cahuzac finit par dire : « L'effort du génie a été « d'abord de trouver le chant propre à la langue « & au genre.... » & il en attribue le mérite à Lulli. C'étoit le préjugé de son temps. Je ne saurois être de son avis. Le récitatif inventé par Lulli, avoit le défaut d'offenser la prosodie dans toutes les finales, d'être nécessairement traînant, de quelque manière qu'on l'exécutât, & d'avoir des formes trop soutenues, trop approchantes du chant proprement dit. Précisément parce que le récitatif n'est pas susceptible d'expression, il faut éviter de lui en donner aucune, pour laisser à l'acteur toute liberté à cet égard. Tel est le récitatif italien, qui n'est qu'une véritable mélopée. Dans la révolution musicale qui s'est opérée en france, la première réforme a porté sur le récitatif. Celui des italiens a servi de modèle; mais en en prenant l'esprit, on ne devoit peut-être pas en copier les inflexions. Le récitatif italien contient les accens propres à la langue, à la *déclamation* italienne, c'étoit la *déclamation* françoise qu'il falloit tâcher d'imiter dans le récitatif françois. (Voyez *Récitatif.*)

(*M. Framery.*)

DÉCLAMATION NOTÉE. (Cet article tiré de l'ancienne Encyclopédie, est de feu Duclos de l'académie françoise & historiographe de france. On y reconnoîtra la pénétration, les connoissances & la droiture d'esprit que cet objet épineux exigeoit & qui se font remarquer dans tous les ouvrages que

feu Duclos a publiés : elles y sont souvent réunies à beaucoup d'autres qualités qui paroîtroient déplacées dans cet article; car il est un ton propre à chaque matière.)

L'éclaircissement que je vais donner sur la *déclamation notée*, dépend de l'examen de plusieurs points; & pour procéder avec plus de méthode & de clarté, il est nécessaire de définir, & d'analyser tout ce qui peut y avoir rapport.

La Déclamation théâtrale étant une imitation de la *déclamation* naturelle, je définirai seulement celle-ci : c'est une affection ou modification que la voix reçoit, lorsque nous sommes émus de quelque passion, & qui annonce cette émotion à ceux qui nous écoutent, de la même manière que la disposition des traits de notre visage l'annonce à ceux qui nous regardent.

Cette expression de nos sentimens est de toutes les langues; & pour tâcher d'en connoître la nature, il faut, pour ainsi dire, décomposer la voix humaine & la considérer sous divers aspects.

1°. Comme un simple son, tel que le cri des enfans.

2°. Comme un son articulé, tel qu'il est dans la parole.

3°. Dans le chant, qui ajoute à la parole la modulation & la variété des tons.

4°. Dans la *déclamation*, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le son & la substance même de la voix; modification différente de celle du chant & de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

La voix considérée comme un son simple, est produite par l'air chassé des poumons, & qui sort du larynx par la fente de la glotte; & il est encore augmenté par les vibrations des fibres qui tapissent l'intérieur de la bouche & le canal du nez.

La voix qui ne seroit qu'un simple cri, reçoit en sortant de la bouche, deux espèces de modifications qui la rendent articulée, & sont ce qu'on nomme la *parole*.

Les modifications de la première espèce produisent les voyelles, qui dans la prononciation dépendent d'une disposition fixe & permanente de la langue, des levres & des dents. Ces organes modifient par leur position, l'air sonore qui sort de la bouche; & sans diminuer la vîtesse, changent la nature du son. Comme cette situation des organes de la bouche, propre à former les voyelles, est permanente, les sons voyelles sont susceptibles d'une durée plus ou moins longue, & peuvent recevoir tous les degrés d'élévation & d'abaissement possibles : ils sont même les seuls qui les reçoivent; & toutes les variétés, soit d'accent dans la prononciation simple, soit d'intonation musicale dans le chant, ne peuvent tomber que sur les voyelles.

Les modifications de la seconde espèce, sont celles que reçoivent les voyelles par le mouvement subit & instantané des organes mobiles de la voix, c'est-à-dire de la langue vers le palais ou vers les dents, & par celui des levres. Ces mouvemens produisent les consonnes, qui ne sont que de simples modifications des voyelles, & toujours en les précédant.

C'est l'assemblage des voyelles & des consonnes mêlées suivant un certain ordre, qui constitue la parole ou la voix articulée.

La parole est susceptible d'une nouvelle modification qui en fait la voix de chant. Celle-ci dépend de quelque chose de différent du plus ou du moins de vîtesse, & du plus ou du moins de force de l'air qui sort de la glotte & passe par la bouche. On ne doit pas non plus confondre la voix de chant avec le plus ou le moins d'élévation des tons, puisque cette variété se remarque dans les accens de la prononciation du discours ordinaire. Ces différens tons ou accens dépendent uniquement de l'ouverture plus ou moins grande de la glotte.

En quoi consiste donc la différence qui se trouve entre la parole simple & la voix de chant?

Les anciens musiciens ont établi, après Aristoxène, (*Elément. har.*) 1°. que la voix de chant passe d'un degré d'élévation ou d'abaissement à un autre degré, c'est-à-dire, d'un ton à l'autre par saut, sans parcourir l'intervalle qui les sépare; au lieu que celle du discours s'élève et s'abaisse par un mouvement continu : 2°. que la voix de chant se soutient sur le même ton, considéré comme un point indivisible, ce qui n'arrive pas dans la simple prononciation.

Cette marche par sauts & avec des repos, est en effet celle de la voix de chant. Mais n'y a-t-il rien de plus dans le chant? Il y a eu une *Déclamation* tragique qui admettoit le passage par saut d'un ton à l'autre, & le repos sur un ton. On remarque la même chose dans certains orateurs. Cependant cette *Déclamation* est encore différente de la voix de chant.

M. Dodart, qui joignoit à l'esprit de discussion & de recherche, la plus grande connoissance de la Physique, de l'Anatomie et du jeu mécanique des parties du corps, avoit particulièrement porté son attention sur les organes de la voix. Il observe 1°. que tel homme dont la voix de la parole est déplaisante, a le chant très-agréable, ou au contraire. 2°. Que si nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quelque connoissance que nous ayons de sa voix de parole, nous ne le reconnoîtrons pas à sa voix de chant.

M. Dodart, en continuant ses recherches découvrit que dans la voix de chant, il y a de plus que dans celle de la parole un mouvement de tout le larynx, c'est-à-dire, de cette partie de la trachée-artère qui forme comme un nouveau canal qui se termine à la glotte, qui en enveloppe & qui en soutient les muscles. La différence entre les deux voix vient donc de celle qu'il y a entre le larynx assis & en repos sur ses attaches dans la parole, & ce même larynx suspendu sur ses attaches, en action & mû par un balancement de haut en bas & de bas en haut. Ce balancement peut se comparer aux mouvemens des oiseaux qui planent, ou des poissons qui se soutiennent à la même place contre le fil de l'eau. Quoique les ailes des uns & les nageoires des autres paroissent immobiles à l'œil, elles font de continuelles vibrations; mais si courtes & si promptes qu'elles sont imperceptibles.

Le balancement du larynx produit dans la voix de chant une espèce d'ondulation qui n'est pas dans la simple parole. L'ondulation soutenue & modérée dans les belles voix, se fait trop sentir dans les voix chévrotantes ou foibles. Cette ondulation ne doit pas se confondre avec les cadences & les roulemens, qui se font par des changemens très-prompts & très délicats de l'ouverture de la glotte, & qui sont composés de l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton.

La voix, soit du chant, soit de la parole, vient toute entière de la glotte, pour le son & pour le ton; mais l'ondulation vient entièrement du balancement de tout le larynx: elle ne fait point partie de la voix, mais elle en affecte la totalité.

Il résulte de ce qui vient d'être exposé, que la voix de chant consiste dans la marche par saut d'un ton à un autre, dans le séjour sur les tons, & dans cette ondulation du larynx qui affecte la totalité de la voix & la substance même du son.

Après avoir considéré la voix dans le simple cri, dans la parole & dans le chant, il reste à l'examiner par rapport à la *Déclamation* naturelle, qui doit être le modèle de la *Déclamation* artificielle, soit théâtrale, soit oratoire.

La *Déclamation* est, comme nous l'avons déja dit, une affection ou modification qui arrive à notre voix, lorsque passant d'un état tranquille à un état agité, notre ame est émue de quelque passion ou de quelque sentiment vif. Ces changemens de la voix sont involontaires; c'est-à-dire, qu'ils accompagnent nécessairement les émotions naturelles, & celles que nous venons à nous procurer par l'art, en nous pénétrant d'une situation par la force de l'imagination seule.

La question se réduit donc actuellement à savoir, 1°. Si ces changemens de voix, expressifs des passions, consistent seulement dans les différens degrés d'élévation & d'abaissement de la voix, & si en passant d'un ton à l'autre, elle marche par progression successive & continue, comme dans les accens ou intonations prosodiques du discours ordinaire, ou si elle marche par sauts comme le chant.

2°. S'il seroit possible d'exprimer par des signes ou notes, ces changemens expressifs des passions.

L'opinion commune de ceux qui ont parlé de la *Déclamation*, suppose que ses inflexions sont du genre des intonations musicales, dans lesquelles la voix procède dans des intervalles harmoniques, & qu'il est très-possible de les exprimer par les notes ordinaires de la musique, dont il faudroit tout au plus changer la valeur; mais dont on conserveroit la proportion & le rapport.

C'est le sentiment de l'abbé du Bos, qui a traité cette question avec plus d'étendue que de précision. Il suppose que la *Déclamation* naturelle a des tons fixes & suit une marche déterminée; mais si elle consistoit dans des intonations musicales & harmoniques, elle seroit fixée & déterminée par le chant même du récitatif. Cependant l'expérience nous montre, que de deux acteurs qui chantent ces mêmes morceaux avec la même justesse, l'un nous laisse froids & tranquilles, tandis que l'autre, avec une voix moins belle & moins sonore, nous émeut & nous transporte; les exemples n'en sont pas rares; il est encore à propos d'observer que la *déclamation* se marie plus difficilement avec la voix de chant, qu'avec celle de la parole.

L'on en doit conclure, que l'expression dans le chant est quelque chose de différent du chant même & des intonations harmoniques, & que sans manquer à ce qui constitue le chant, l'acteur peut ajouter l'expression, ou y manquer.

Il ne faut pas conclure de là que toute sorte de chant soit également susceptible de toutes sortes d'expressions. Les acteurs intelligens n'éprouvent que trop qu'il y a des chants très-beaux en eux-mêmes, qu'il est presqu'impossible de ployer à une *déclamation* convenable aux paroles.

Nous pouvons encore remarquer, que dans la *déclamation* tragique, deux acteurs jouent le même morceau d'une manière différente, & nous affectent également; le même acteur joue le même morceau différemment avec le même succès, à moins que le caractère propre du personnage ne soit fixé par l'histoire, ou dans l'exposition de la pièce. Si les inflexions expressives de la *déclamation* ne sont pas les mêmes que les intonations harmoniques du chant, si elles ne consistent ni dans l'élévation, ni dans l'abaissement de la voix, ni dans son renflement & sa diminution, ni dans sa lenteur & sa rapidité, non plus que dans les repos & dans les silences; enfin si la *déclamation* ne résulte pas de l'assemblage de toutes ces choses, quoique la plupart l'accompagnent, il faut donc que cette expression dépende de quelque autre chose, qui affectant le son

même de la voix, la met en état d'émouvoir & de transporter notre ame.

Les langues ne sont que des institutions arbitraires, que de vains sons pour ceux qui ne les ont pas apprises. Il ne'n est pas ainsi des inflexions expressives des passions, ni des changemens dans la disposition des traits du visage : ces signes peuvent être plus ou moins forts, plus ou moins marqués ; mais ils forment une langue universelle pour toutes les nations ; l'intelligence en est dans le cœur, dans l'organisation de tous les hommes. Les mêmes signes du sentiment, de la passion, ont souvent des nuances distinctives qui marquent des affections différentes ou opposées. On ne s'y méprend pas ; on distingue les larmes que la joie fait répandre, de celles qui sont arrachées par la douleur.

Si nous ne connoissons pas encore la nature de cette modification expressive des passions qui constitue la *déclamation*, son existence n'en est pas moins constante : peut-être en découvrira-t-on le mécanisme.

Avant M. Dodart on n'avoit jamais pensé au mouvement du larynx dans le chant, à cette ondulation du corps même de la voix. La découverte que M. Ferrein a faite depuis, des rubans membraneux dans la production du son & des tons ; fait voir qu'il reste des choses à trouver sur les sujets qui semblent épuisés. Sans sortir de la question présente, y a-t-il un fait plus sensible, & dont le principe soit moins connu, que la différence de la voix d'un homme & de celle d'un autre ; différence si frappante, qu'il est aussi facile de les distinguer que les physionomies.

L'examen dans lequel je suis entré fait assez voir que la *déclamation* est une modification de la voix distincte du son simple, de la parole & du chant ; & que ces différentes modifications se réunissent sans s'attirer. Il reste à examiner s'il seroit possible d'exprimer par des signes ou notes, ces inflexions expressives des passions.

Quand on supposeroit, avec l'abbé du Bos, que ces inflexions consistent dans les différens degrés d'élévation & d'abaissement de la voix, dans son renflement & sa diminution, dans sa rapidité & sa lenteur, enfin dans les repos placés entre les membres des phrases, on ne pourroit pas encore se servir des notes musicales

La facilité qu'on a trouvée à noter le chant, vient de ce qu'entre toutes les divisions de l'octave on s'est borné à six tons fixes & déterminés, ou douze semitons, qui en parcourant plusieurs octaves, se répètent toujours dans le même rapport, malgré leurs combinaisons infinies. (M. Burette a montré que les anciens employoient pour marquer les tons du chant, jusqu'à 1620 caractères, auxquels Gui d'Arezzo a substitué un très-petit nombre de notes, qui par leur seule position sur une espèce d'échelle, deviennent susceptibles d'une infinité de combinaisons. Il seroit encore très-possible de substituer à la méthode d'aujourd'hui une méthode plus simple, si le préjugé d'un ancien usage pouvoit céder à la raison : ce seroient les musiciens qui auroient le plus de peine à l'admettre, & peut-être à la comprendre.) Mais il n'y a rien de pareil dans la voix du discours, soit tranquille, soit passionnée ; elle marche continuellement dans des intervalles incommensurables, & presque toujours hors des modes harmoniques : car je ne prétends pas qu'il ne puisse quelquefois se trouver dans une *déclamation* chantante & vicieuse, & peut-être même dans le discours ordinaire, quelques inflexions qui seroient des tons harmoniques ; mais ce sont des inflexions rares, qui ne rendroient pas la continuité du discours susceptible d'être notée.

L'abbé du Bos dit avoir consulté des musiciens, qui l'ont assuré que rien n'étoit plus facile que d'exprimer les inflexions de la *déclamation* avec les notes actuelles de la musique ; qu'il suffiroit de leur donner la moitié de la valeur qu'elles ont dans le chant, & de faire la même réduction à l'égard des mesures. Je crois que l'abbé du Bos & ces musiciens n'avoient pas une idée nette & précise de la question. 1°. Il y a plusieurs tons qui ne peuvent être coupés en deux parties égales. 2°. On doit faire une grande distinction entre des changemens d'inflexions sensibles & des changemens appréciables : tout ce qui est sensible n'est pas appréciable, & il n'y a que les tons fixes & déterminés qui puissent avoir leurs signes ; tels sont les tons harmoniques ; telle est à l'égard du son simple l'articulation de la parole.

Lorsque je communiquai mon idée à l'Académie, M. Freret l'appuya d'un fait qui mérite d'être remarqué. Arcadio Hoangh, Chinois de naissance, & très-instruit de sa langue, étant à Paris, un habile musicien qui sentit que cette langue est chantante, qu'elle est remplie de monosyllabes dont les accens sont très-marqués pour en varier & déterminer la signification, examina ces intonations, en les comparant au son fixe d'un instrument. Cependant il ne put jamais venir à bout de déterminer le degré d'élévation ou d'abaissement des inflexions chinoises. Les plus petites divisions du ton, telles que l'eptaméride de M. Sauveur, ou la différence de la quinte juste à la quinte tempérée pour l'accord du clavecin, étoient encore trop grandes, quoi que cette eptaméride soit la quarante-neuvième partie du ton, & la septième du comma : de plus, la quantité des intonations chinoises varioit presque à chaque fois que Hoangh les répétoit ; ce qui prouve qu'il peut y avoir encore une latitude sensible entre des inflexions très-délicates, & qui cependant sont assez distinctes pour exprimer des idées différentes.

S'il n'est pas possible de trouver dans la proportion harmonique des subdivisions capables d'exprimer les intonations d'une langue, telle que la chinoise, qui nous paroit très-chantante ; où trouveroit-on des

subdivisions ponr une langue presque monotone comme la notre?

La comparaison qu'on fait des prétendues notes de la *déclamation* avec celles de la chorégraphie d'aujourd'hui, n'a aucune exactitude, & appuie même mon sentiment. Toutes nos danses sont composées d'un nombre de pas assez borné, qui ont chacun leur nom, & dont la nature est déterminée. Les notes chorégraphiques montrent au danseur quel pas il doit faire, & quelle ligne il doit décrire sur le terrain; mais c'est la moindre partie du danseur : ces notes ne lui apprendront jamais à faire les pas avec grace, à régler les mouvemens du corps, des bras, de la tête en un mot, toutes les attitudes convenables à sa taille, à sa figure, & au caractère de sa danse.

Les notes déclamatoires n'auroient pas même l'utilité médiocre qu'ont les notes chorégraphiques. Quand on accorderoit que les tons de la *déclamation* seroient déterminés & qu'ils pourroient être exprimés par des signes; ces signes formeroient un dictionnaire si étendu, qu'il exigeroit une étude de plusienrs années. La *déclamation* deviendroit un art encore plus difficile que la musique des anciens, qui avoit 1620 notes. Aussi Platon veut-il que les jeunes gens, qui ne doivent pas faire leur profession de la musique, n'y sacrifient que trois ans.

Enfin cet art, s'il étoit possible, ne serviroit qu'à former des acteurs froids, qui par l'affectation & une attention servile défigureroient l'expression que le sentiment seul peut inspirer; ces notes ne donneroient ni la finesse, ni la délicatesse, ni la grace, ni la chaleur, qui font le mérite des acteurs & le plaisir des spectateurs.

De ce que je viens d'exposer, il résulte deux choses: l'une est l'impossibilité de noter les tons déclamatoires, comme ceux du chant musical, soit parce qu'ils ne sont pas fixes & déterminés, soit parce qu'ils ne suivent pas les proportions harmoniques, soit enfin parce que le nombre en seroit infini. La seconde est l'inutilité dont seroient ces notes, qui serviroient tout au plus à conduire des acteurs médiocres, en les rendant plus froids qu'ils ne le seroient en suivant la nature.

Il reste une question de fait à examiner: savoir si les anciens ont eu des notes pour la *déclamation*. Aristoxène dit qu'il y a un chant du discours qui naît de la différence des accens; & Denis d'Halicarnasse, nous apprend que chez les Grecs, l'élévation de la voix dans l'accent aigu & son abaissement dans le grave, étoient d'une quinte entière, & que dans l'accent circonflexe, composé de deux autres, la voix parcouroit deux fois la même quinte en montant & en descendant sur la même syllabe.

Comme il n'y avoit presque aucun mot qui n'eût son accent, ces élévations & abaissemens continuels d'une quinte, devoient rendre la prononciation grecque assez chantante. Les Latins avoient ainsi que les Grecs, (Cic. *orat.* 57, quint. *l.* IX.) les accens aigu, grave & circonflexe, & ils y joignirent encore d'autres signes, propres à marquer les longues, les brèves, les repos, la suspension, l'accélération, &c. Ce sont ces notes de la prononciation dont parlent les grammairiens des siècles postérieurs, qu'on a prises pour celles de la *déclamation*.

Cicéron, en parlant des accens, emploie le terme général de *sonus*, qu'il prend encore dans d'autres acceptions.

On ignore quelle étoit la valeur des accens chez les Latins; mais l'on sait qu'ils étoient, comme les Grecs, fort sensibles à l'harmonie du discours; ils avoient des longues & des brèves; les premières, en général, doubles des secondes dans leur durée, & ils en avoient aussi d'indéterminées, *irrationales*. Mais nous ignorons la valeur de ces durées, & nous ne savons pas davantage si dans les accens l'on partoit d'un ton fixe & déterminé; comme l'imagination ne peut jamais suppléer au défaut des impressions reçues par les sens, on n'est pas plus en état de se représenter des sons qui n'ont pas frappé l'oreille, que des couleurs qu'on n'a pas vues, ou des odeurs & des saveurs qu'on n'a pas éprouvées. Ainsi, je doute fort que les critiques qni se sont le plus enflammés sur le mérite de l'harmonie des langues grecque & latine, aient jamais eu une idée bien ressemblante des choses dont ils parloient avec tant de chaleur. Nons savons qn'elles avoient une harmonie; mais nous devons avouer qu'elles n'ont plus rien de semblable, puisque nous les prononçons avec les intonations & les inflexions de notre langue naturelle, qui sont très-différentes.

Je suis persuadé que nous serions fort choqués de la véritable prosodie des anciens; mais comme en fait de sensation, l'agrément & le désagrément dépendent de l'habitude des organes, les Grecs & les Romains pouvoient trouver de grandes beautés dans ce qui nous déplairoit beaucoup.

Cicéron dit que la *déclamation* met encore une nouvelle modification dans la voix, dont les inflexions suivoient les mouvemens de l'ame. (*Orator.* n°. 16) *Vocis mutationes totidem sunt quot animorum, qui maximè voce moventur;* & il ajoute qu'il y a une espèce de chant dans la récitation animée du simple discours. *Est etiam in dicendo cantus obscurior.*

Mais cette prosodie qui avoit quelques caractères du chant, n'en étoit pas un véritable, quoi qu'il y eût des accompagnemens de flûtes; sans quoi il faudroit dire que Caius Gracchus haranguoit en chantant, puisqu'il avoit derrière lui une esclave qui régloit ses tons avec une flûte. Il est vrai que la *déclamation* du théâtre, *modulatio scenica*, avoit pénétré dans la tribune, & c'étoit un vice que Cicéron & Qiuntilien après lui, recommandoient d'éviter. Ce-

pendant on ne doit pas s'imaginer que Gracchus eût dans ses harangues un accompagnement suivi. La flûte, ou le *tonorion* de l'esclave ne servoit qu'à ramener l'orateur à un ton modéré, lorsque la voix montoit trop haut, ou descendoit trop bas. Ce flûteur qui étoit caché derrière Gracchus, *qui staret occultè post ipsum*, n'étoit vraisemblablement entendu que de lui, lorsqu'il falloit donner ou rétablir le ton. Cicéron, Quintilien & Plutarque, ne nous donnent pas une autre idée de l'usage du tonorion. *Quo illum aut remissum excitaret, aut à contentione revocaret.* Cic. L. III, de orat. *Cui concionanti consistens post eum musices fistulâ, quam* tonorion *vocant, modos quibus deberet intendi ministrabat.* Quintil. *lib.* I, *c. x.* Il paroît que c'est le diapason d'aujourd'hui.

« Caius Gracchus l'orateur, qui étoit de nature » homme âpre, véhément & violent en façon de » dire, avoit une petite flûte bien accommodée, » avec laquelle les musiciens ont accoutumé de con- » duire tout doucement la voix du haut en bas, » & du bas en haut, par toutes les notes, pour en- » seigner à entonner. & ainsi comme il haranguoit, » il y avoit l'un de ses serviteurs, qui étant debout » derrière lui, comme il sortoit un peu du ton en » parlant, lui entonnoit un ton plus doux & plus » gracieux, en le retirant de son exclamation, & » lui ôtant l'âpreté & l'accent colérique de la voix. « Plutarque, dans son traité *Comment il faut retenir la colère*, traduct. d'Amyot.

Les flûtes du théâtre pouvoient faire une sorte d'accompagnement suivi, sans que la *récitation* fut un véritable chant. « Il suffisoit qu'elle en eût quelques caractères. Je crois qu'on pourroit prendre un parti moyen entre ceux qui regardent la *déclamation* des anciens, comme un chant semblable à nos opéras; & ceux qui croient qu'elle étoit du même genre que celle de notre théâtre.

Après tout ce que je viens d'exposer, je ne serois pas éloigné de penser que les Romains avoient un art de noter la prononciation plus exactement que nous ne la marquons aujourd'hui. Peut-être même y avoit-il des notes pour indiquer aux acteurs commençans les tons qu'ils devoient employer dans certaines impressions, parce que leur *déclamation* étoit accompagnée d'une basse de flûte, & qu'elle étoit d'un genre absolument différent de la nôtre. L'acteur pouvoit ne mettre guère plus de sa part dans la récitation, que nos acteurs n'en mettent dans le récitatif de nos opéras.

Ce qui me donne cette idée, car ce n'est pas un fait prouvé; c'est l'état même des acteurs à Rome: ils n'étoient pas, comme chez les Grecs, des hommes libres qui se destinoient à une profession qui chez eux, n'avoit rien de bas dans l'opinion publique, et qui n'empêchoit pas celui qui l'exerçoit de remplir des emplois honorables. A Rome, ces acteurs étoient ordinairement des esclaves étrangers, ou nés dans l'esclavage: ce ne fut que l'état vil de la personne qui avilit cette profession. Le latin n'étoit pas leur langue maternelle, & ceux qui étoient nés à Rome ne devoient parler qu'un latin altéré par la langue de leurs pères & de leurs camarades. Il falloit donc que les maîtres qui les dressoient pour le théâtre, commençassent par leur donner la vraie prononciation, soit par rapport à la durée des mesures, soit par rapport à l'intonation des accens; & il est probable que dans les leçons qu'ils leur donnoient à étudier, ils se servoient des notes dont les grammairiens postérieurs ont parlé. Nous serions obligés d'user des mêmes moyens, si nous avions à former pour notre théâtre un acteur normand ou provençal, quelque intelligence qu'il eut d'ailleurs. Si de pareils soins seroient nécessaires pour une prosodie aussi simple que la nôtre, combien en devoit-on prendre avec des étrangers, pour une prosodie qui avoit quelques-uns des caractères du chant? Il est assez vraisemblable, qu'outre les marques de la prononciation régulière, on devoit employer pour une *déclamation* théâtrale, qui avoit besoin d'un accompagnement des notes pour les élévations & les abaissemens de voix d'une quantité déterminée, pour la valeur précise des mesures, pour presser ou ralentir la prononciation, l'interrompre, l'entrecouper, augmenter ou diminuer la force de la voix, &c.

Voilà quelle devoit être la fonction de ceux que Quintilien nomme *artifices pronuntiandi*. Mais tous ces secours n'ont encore rien de commun avec la *déclamation*, considérée comme étant l'expression des sentimens & de l'agitation de l'ame; cette expression est si peu du ressort de la nôtre, que dans plusieurs morceaux de musique, les compositeurs sont obligés d'écrire en marge dans quels caractères ces morceaux doivent être exécutés. La parole s'écrit, le chant se note, mais la *déclamation* expressive de l'ame ne se prescrit point: nous n'y sommes conduits que par l'émotion qu'excitent en nous les passions qui nous agitent. Les acteurs ne mettent de vérité dans leur jeu, qu'autant qu'ils excitent en nous une partie de ces émotions. *Si vis me flere, dolendum est*, &c.

A l'égard de la simple récitation, celle des Romains étant si différente de la nôtre, ce qui pouvoit être d'usage alors, ne pourroit s'employer aujourd'hui. Ce n'est pas que nous n'ayons une prosodie à laquelle nous ne pourrions manquer sans choquer sensiblement l'oreille: un acteur ou un orateur qui emploieroit un *é* fermé bref au lieu d'un *è* ouvert long, révolteroit un auditoire, & paroîtroit étranger au plus ignorant des auditeurs, instruit par le simple usage; car l'usage est le grand maître de la prononciation, sans quoi les règles surchargeroient inutilement la mémoire.

Je crois avoir montré à quoi pouvoit se réduire les prétendues notes déclamatoires des anciens, & la vanité du systême proposé à notre égard. En recon-

noissant les anciens pour nos maîtres & nos modèles, ne leur donnons pas une supériorité imaginaire. Le plus grand obstacle pour les égaler, est de les regarder comme inimitables. Tâchons de nous préserver également de l'ingratitude & de la superstition littéraire.

Nos qui sequimur probabilia, nec ultra id quod verisimile occurrit progredi possumus; & refellere sine pertinaciâ & refelli sine iracundia parati sumus. Cic. *Tuscul.* 2. (*Duclos.*)

Déclamation. D'après la définition très-courte & très-juste de Rousseau, on peut considérer dans la *déclamation* musicale deux parties très-distinctes, dont l'une regarde le compositeur, & l'autre le chanteur, ou l'exécutant.

1. Le devoir du compositeur se modifie de deux manières, selon qu'il met sur des paroles ou une mélodie mesurée comme dans les airs, ou une mélodie libre, comme dans le récitatif.

Dans les airs, il doit, autant qu'il est possible, sans nuire à la beauté du chant, être fidèle aux lois de la *déclamation*, & rendre par les inflexions & le nombre l'accent grammatical & l'accent oratoire. C'est par le nombre, ou ce qui est la même chose, par les diverses valeurs des notes, qu'il rend l'accent grammatical; & par les inflexions ou les différentes intonations de la voix, qu'il observe l'accent oratoire.

Dans une langue telle que la nôtre, où la quantité n'est pas invariablement déterminée, on sent que le compositeur est moins gêné par l'observation du premier de ces deux accens que par celle du second. Nous avons peu de syllabes brèves qui ne se prêtent à l'être un peu plus ou un peu moins dans le chant; & il en est ainsi des longues. Pourvu qu'entre les longues & les brèves il y ait une différence sensible, & que des notes de l'une de ces deux valeurs ne soient pas mises sur des syllabes de l'autre, cela suffit dans les airs, ou dans la mélodie mesurée, & les convenances de la *déclamation* n'y exigent ni une brièveté, ni une longueur absolue.

L'accent oratoire y est plus difficile & plus essentiel à observer. Pour être dans ses airs fidèle à cette partie importante de la *déclamation* musicale, il ne faut pas seulement que le compositeur connoisse bien son art, il faut encore qu'il ait une ame sensible & mobile, qui éprouve tour à-tour les affections qu'il veut peindre; on ne sauroit trop le redire, c'est lorsqu'il sera touché lui-même, qu'il trouvera des sons capables de toucher les autres; c'est alors que ses airs, sans cesser d'être chantans, réguliers, habilement conduits, seront en même temps parfaitement *déclamés*.

Dans le récitatif, la gêne imposée par l'observation de l'accent grammatical disparoît presque entièrement, puisque cette gêne résulte de la mesure & de ses subdivisions ou temps, & que dans le récitatif il n'y a point de mesure fixe, point de temps déterminés; que le compositeur se borne à désigner par différentes valeurs de notes, la quantité relative des syllabes, en laissant au chanteur le soin de modifier, jusqu'à un certain point, cette quantité, selon les différens degrés de lenteur ou de rapidité que celui-ci juge à propos de donner à son débit.

Mais quoique les inflexions de voix & les tours de chant propres au récitatif, paroissent infiniment bornés, c'est là sur-tout que le musicien doit scrupuleusement observer l'accent oratoire. C'est principalement en cela que consiste la *déclamation* musicale. Vous entendez un récitatif savamment modulé, richement accompagné, coupé de belles ritournelles: vous l'admirez; votre oreille est satisfaite; mais votre cœur n'est point touché; vous vous apercevez toujours qu'on chante, vous n'entendez point là de vraie *déclamation*. C'est qu'on renfle les sons quand il faudroit se faire entendre à peine, que la voix s'élève quand elle devroit descendre, qu'elle s'abaisse quand la passion devroit la porter dans les cordes hautes, qu'elle monte & descend par sauts, au lieu de rester paisiblement en place, ou répète insipidement les mêmes notes, à l'instant où l'agitation du personnage devroit presque à chaque syllabe la faire monter ou descendre.

C'est du récitatif passionné, où tous ces défauts sont évités, où brillent toutes les perfections contraires, c'est de cette *déclamation* sublime que les Italiens ont les premiers conçu l'idée, & qu'ils ont fourni les plus excellens modèles. Quelques-uns de leurs maîtres vivans ont ajouté aux richesses de la mélodie & de l'accompagnement dans les airs, les duos & les autres morceaux mesurés, mais non pas dans la partie de la scène; & l'on doit convenir qu'après les beaux récitatifs de Vinci, de Galuppi, de Jomelli, de Trajetta, il ne restoit plus rien à ajouter à la *déclamation* tragique.

Le mélange adroit des modulations douces & des transitions hardies; des notes précipitées ou ralenties à propos; des intonations, procédant par intervalles distans ou rapprochés, selon le sentiment à peindre; des passages où la seule voix se fait entendre, & de ceux où elle est tantôt soutenue, tantôt suppléée par l'orchestre; l'art de couper quelquefois le récitatif par des traits de chant mesuré; celui de ménager par degrés une chaleur d'expression toujours croissante, & d'amener une explosion terrible; ce sont là les ressorts de la *déclamation* musicale, que l'on trouve employés avec la profusion la plus riche, surtout dans les partitions de Jomelli & de Trajetta, son imitateur.

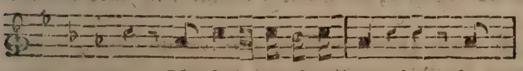
Après eux, quels pas la *déclamation* a-t-elle faits, soit en Italie, soit dans les diverses contrées de l'Europe, où tous les genres de musique vocale ne sont que des imitations de la musique italienne? parmi toutes

toutes les créations dont on a voulu chez nous faire honneur à M. Gluck, on cite particulièrement cette *déclamation* nouvelle, dont il n'avoit, diſoit-on, trouvé le modèle nulle part. L'ignorance des François en muſique, ne permit pas de lui diſputer cette invention; mais ceux à qui étoient familiers les bons ouvrages des compoſiteurs ultramontains, ne virent dans cette partie des ſiens, que l'heureux emploi de ce qu'il avoit appris de ces grands maîtres. Je parle ici de la belle *déclamation* d'Orphée, d'Alceſte, de pluſieurs ſcènes d'Iphigénie, & non pas de cette *déclamation* bâtarde, moitié récitatif & moitié chant, qu'il adopta dans quelques autres opéras & ſur-tout dans Armide. Pour celle-là, je ne ſais ſi l'invention lui en appartient; mais je ſais bien quel ſupplice elle fait éprouver aux oreilles délicates, & dans quelles ennuyeuſes biſarreries elle a entraîné ſes mal-adroits imitateurs. (Voyez *Récitatif*.)

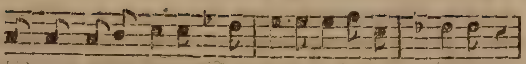
2. Conſidérée relativement à l'acteur, la *déclamation* muſicale peut fournir des obſervations, mais ſeroit difficilement ſoumiſe à des règles. « L'expérience nous montre, dit fort bien M. Duclos, dans l'article ci-deſſus, que de deux acteurs qui chantent les mêmes morceaux avec la même juſteſſe, l'un nous laiſſe froids & tranquilles, tandis que l'autre, avec une voix moins belle & moins ſonore, nous émeut & nous tranſporte. » Cette différence très-ſenſible dans les airs, l'eſt bien plus encore dans le récitatif. Dans les premiers, la durée des notes, leur rapport avec les paroles & avec l'accompagnement, ſont fixés auſſi invariablement que leur intonation, & ſi la voix qui les exécute eſt juſte & belle, ſi la partie de la *déclamation* qui appartient au compoſiteur eſt bien achevée, ces airs ont encore, il eſt vrai, plus ou moins d'effet, ſelon le plus ou le moins de talent de l'acteur pour la *déclamation*, mais ils produiſent toujours une partie de cet effet, & l'on ne peut du moins ſe méprendre ſur leur caractère.

Mais le récitatif eſt pour ainſi dire tout entier à la merci des acteurs. J'ai dit plus haut, que le compoſiteur laiſſe à leur diſpoſition le ſoin de modifier juſqu'à un certain point, la valeur & la quantité des ſyllabes, & qu'il ſe borne à en déſigner la durée relative, par différentes valeurs de notes. Ainſi le même morceau de récitatif, exécuté par deux acteurs différens, devient plus ou moins lent, plus ou moins rapide, & reçoit par conſéquent deux modifications très-déciſives pour l'effet qu'il doit produire. En ſuppoſant même que ces deux acteurs donnent aux notes le même degré de lenteur ou de briéveté, il reſtera encore entre eux une différence plus eſſentielle, ſi l'un ne fait que les chanter, & ſi l'autre les *déclame*.

Prenons pour exemple ce trait ſi ſimple & ſi touchant de Didon,



Ma ſœur, embraſſez-moi je



vais trouver enfin le re pos après tant d'alarmes.

Qu'il ſoit chanté par une actrice ordinaire dont la voix ſoit juſte & jolie, mais qui ne trouve pas dans ſon ame le ſecret d'une *déclamation* pathétique, nous ſerons émus ſans doute; nous le ſerions, même en n'entendant que les paroles, dans la ſituation intéreſſante où elles ſont placées; nous le ſerons encore par les inflexions expreſſives & naturelles qu'a ſu y donner le compoſiteur, & par la juſteſſe qu'il a miſe dans la partie de la *déclamation* qui dépendoit de lui; mais cette émotion ſera légère; ſi la jolie voix ne fait que chanter, & ſi nous entendons toujours, ſur ces touchantes paroles, les notes *la ut*, *ut ſi ut la*, &c.

Qu'une véritable actrice, qu'une Sainte-Huberti vienne enſuite réciter ces deux mêmes vers, notre émotion ſera profonde, nos larmes couleront en abondance. Qu'aura-t-elle donc fait pour produire, avec les mêmes moyens apparens, une impreſſion ſi différente? Elle n'aura pas changé une ſeule note; mais elle les aura fait toutes diſparoître ſous l'accent d'une *déclamation*, d'autant plus déchirante, qu'elle eſt ſimple & vraie comme les vers qu'elle exprime, & comme le ſentiment renfermé dans ces vers. En prononçant *ma ſœur*, elle ſaura donner à ce nom ſi doux l'accent & l'expreſſion de la nature : la rapidité preſqu'inarticulée qu'elle mettra dans ces deux mots, *embraſſez-moi*, fera ſentir l'effort qu'elle fait ſur elle-même, & tout ce qu'a de doux & d'amer pour elle cet embraſſement qui ſera le dernier. *Je vais trouver enfin*, continue-t-elle; & dans ces paroles elle met une nuance de réſolution & de courage; mais comment rendre la manière dont elle exprime le *repos* qu'elle veut paroître eſpérer? ou plus tôt, comment ne pas entendre que ce repos funeſte eſt celui de la mort? Enfin ſa voix s'élevant avec peine, & retombant tout-à-coup ſur ces mots: *après tant d'alarmes*, nous dit que ſon ame eſt affaiſſée ſous le poids de ſes maux, & ramène pour ainſi dire nos penſées ſur tout ce qu'elle a ſouffert.

Tout cela n'explique point ce qu'il faut faire pour atteindre à une déclamation auſſi parfaite; mais des règles vagues & inſuffiſantes le diroient encore moins, & ne vaudroient pas le ſouvenir de cet excellent modèle. S'il y a un moyen pour apprendre à l'imiter, c'eſt d'abandonner, pour ainſi dire, toutes les idées de l'art, & de revenir aux élémens de la *déclamation* naturelle, qui n'eſt autre choſe, ſelon Duclos, qu'*une affection ou modification qui arrive à notre voix, lorſque paſſant d'un état tranquille à un état agité, notre ame eſt émue de quelque paſſion ou de quelque ſentiment vif*; ou bien, peut-on ajouter, lors qu'après ces agitations, elle revient à un état doux & tranquille.

Voilà ce que fait la nature; voici par quel point de contact l'art communique avec elle, & va juſqu'à prendre ſa place. « Ces changemens de la voix, con-

tinue le même auteur, sont involontaires, c'est-à-dire, qu'ils accompagnent nécessairement les émotions naturelles, & celles que nous venons à nous procurer par l'art, *en nous pénétrant d'une situation par la force de l'imagination seule.* »

C'est cette faculté de se pénétrer presque à volonté d'une situation quelconque, c'est cette souplesse d'imagination, jointe à une grande sensibilité d'ame & à un organe flexible qui en exprime tous les mouvemens, c'est cette réunion rare de qualités naturelles qui rend un acteur, en général, capable de bien déclamer. L'acteur lyrique doit y joindre une telle habitude du chant, une intonation si libre des notes les plus rapides, que la musique devienne pour lui un véritable langage, & dans sa bouche le même accent, la même impression des mouvemens de l'ame, que la simple parole.

En un mot, parler en chantant, c'est-à-dire, s'exprimer en sons appréciables & avec autant de vérité que l'acteur le plus consommé le fait par les sons de la voix parlée, voilà tout le secret du petit nombre de chanteurs & de cantatrices qui peuvent faire entendre sur nos théâtres une belle *déclamation* musicale.

(*M. Ginguené.*)

DÉCOMPTER. *v. n.* C'est un des mots négligés par Rousseau dans son dictionnaire, quoique depuis long-temps il soit d'usage en musique. Lorsqu'en solfiant, la voix ne peut saisir un intervalle un peu éloigné, il faut *décompter*, c'est-à-dire, faire passer la voix par tous les degrés qui séparent cet intervalle, depuis la note d'où l'on part, jusqu'à celle où l'on veut arriver. Par exemple, dans la gamme d'*ut*, si du *sol* que tient ma voix, je veux descendre sur un *re*, & que mon oreille ne me rapelle pas la distance de cet intervalle, je *décompte*, & je dis, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, en donnant à chacune de ces cordes la juste intonation qu'elle doit avoir. Le son du *re* étant une fois trouvé, je remonte au *sol* pour redescendre ensuite d'un seul saut sur ce *re*, dont l'impression subsiste encore dans mon oreille. De même en montant; si d'un *ut*, je suis incertain pour aller trouver un *la*, je n'ai qu'à *décompter* ainsi : *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; *ut*, *la*.

Ce mot commence à se perdre aujourd'hui, parce qu'on néglige ce qu'il exprime. Comme on n'enseigne plus guère la musique sans le secours d'un instrument, & particulièrement du clavecin, quand l'élève est incertain de l'intonation, le maître impatient, trouve plus court de lui faire entendre la note qu'il cherche, que de la lui laisser trouver lui-même en *décomptant*. L'élève, de son côté, se prête volontiers à ce qui favorise sa paresse, & lui épargne la peine de passer par des intonations intermédiaires, dont il n'est souvent pas plus sûr que de celle de l'intervalle desiré.

Cette peine, cependant, est avantageuse; car ce qui n'en coûte aucune, s'imprime bien moins avant dans la mémoire que ce qui n'y est entré qu'avec effort. C'est ce qui rend utile la méthode de *décompter*.

L'art de *décompter* est celui qu'on apprend dans les premières leçons du solfege, où, partant de la tonique, on enseigne à l'écolier à trouver par l'échelle, & ensuite d'un seul saut, tous les intervalles de l'octave; cette méthode devroit être pratiquée plus long-temps, & en nommant à l'élève, non pas les notes, mais les intervalles. Ce n'est pas la distance d'*ut* à *la* qu'il est essentiel de connoître, mais celle d'une sixte majeure, parce qu'alors cette sixte se reconnoîtra dans toutes les gammes & dans tous les modes. (V. *solfier.*)

(*Framery.*)

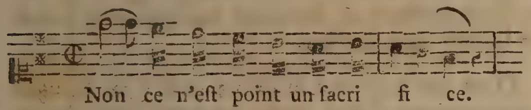
DÉCOUSU. *adj.* Ce terme appartient également à la rhétorique & à la musique : il s'applique au style. On dit qu'un style est *décousu*, quand les idées rassemblées par le compositeur manquent entre elles de liaison, quand elles sont incohérentes & disparates, quand le sujet en un mot est mal conduit. (Voyez *Conduite.*) Ce n'est pas que deux idées très-opposées ne puissent paroître ensemble dans le même morceau; mais alors leur liaison naît de leur opposition même. La négligence du rhythme est sur tout ce qui rend le style *décousu*. Ce défaut est aussi le propre des auteurs qui, avec peu d'imagination, enfantent péniblement leur musique phrase à phrase, & à des intervalles éloignés. Leur ame, qui ne peut plus retrouver la même situation, ne produit que des pensées détachées, qui ne peuvent jamais bien s'amalgamer. Chaque phrase aura, si l'on veut, l'expression juste de chaque vers, mais le tout manquera d'ensemble & d'unité. (Voyez l'excellent article de *Rousseau* au mot *Dessein.*)

C'est cette unité qu'offense le compositeur, qui dans un air, au lieu de rendre l'expression générale du sentiment qui doit animer le personnage, s'attache à peindre tous les mots. Il produira de l'effet néanmoins, parce que des pensées fortes émeuvent toujours, mais il n'aura point atteint le véritable but de l'art. On sait bien qu'un orateur véhément, énergique, peut, du haut de la tribune, remuer l'ame de ses auditeurs par un discours plein de traits vigoureux & saillans, quoi qu'inconséquent, contradictoire & *décousu*. Il entraîne les esprits faciles à séduire, avant que la lente raison ait eu le temps de les éclairer; mais un moment de réflexion suffit pour détruire toute cette illusion; comme les vrais principes de l'éloquence sont bien connus parmi nous, cet échafaudage n'a pas un succès durable, & ce discours dépourvu de liaison & de logique, est bientôt réduit à sa juste valeur.

Si nous étions aussi éclairés en musique, beaucoup de morceaux qui ont excité l'enthousiasme,

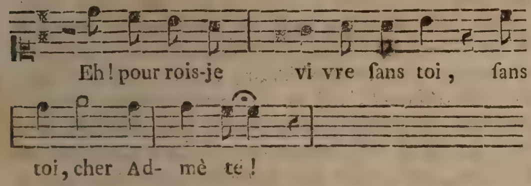
& qu'on a comblés d'éloges, ne paroîtroient pas, peut-être, auſſi dignes d'admiration. J'oſerai en citer un exemple, & le prendre dans l'*Alceſte* de Gluck, celui de nos compoſiteurs qui a le plus réuſſi par la force des penſées, mais dont le ſtyle me paroît le plus *découſu*. Je m'attends bien à trouver nombre de contradicteurs; mais l'Encyclopédie n'eſt pas un ouvrage du moment : peut-être qu'un jour notre nation, qui marche lentement dans la carrière des arts, mais qui finit toujours par arriver au but plus ſurement que toute autre, ſentira mieux le prix de cette unité ſur laquelle elle ſe montre ſi indifférente aujourd'hui.

L'air que je veux citer, commence par une phraſe iſolée, & dont l'analogue ne ſe retrouvera plus dans le reſte du morceau.



Je ne remarquerai point que la ſeconde partie de la première meſure, toute compoſée de doubles croches, oblige à en précipiter les paroles, ou à chanter cette meſure plus lentement que les ſuivantes; mais j'obſerverai qu'il ne ſe trouve pas une ſeule double croche ailleurs.

J'obſerverai encore que cette phraſe eſt de deux meſures, & que la ſuivante eſt de trois. (Voyez *rhythme.*)



1°. La première phraſe a commencé par un frappé, par une note tenue; celle-ci commence ſur un levé, & par quatre notes égales.

2°. La phraſe poétique eſt ſuſpendue après le ſecond vers,

Eh! pourrois-je vivre ſans toi!

la phraſe muſicale ne l'eſt point. Aſſurément, il n'y a pas de bon déclamateur qui ne fît un repos très-ſenſible après ce vers, pour mieux faire reſſortir le redoublement d'expreſſion du vers ſuivant.

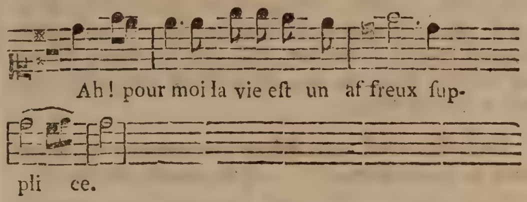
3°. La troiſième meſure offre une forme toute différente des autres, elle eſt compoſée d'une blanche en ſyncope entre deux noires. On ne retrouve pas non plus la pareille dans tout le chant de l'air, mais on retrouve cette forme dans les ritournelles. Ces ritournelles n'ont donc annoncé qu'une ſeule meſure, & ne ſont point analogues avec tout ce qui conſtitue le morceau.

4°. La phraſe finit par une moitié de vers.

Sans toi cher Admète.

Il en réſulte une cacophonie déſagréable, en ce que le premier vers étant féminin, cet hémiſtiche également féminin ne rime point avec lui. Les oreilles ſenſibles doivent être choquées de cette diſcordance. Je conviens que le poète partage la faute; ſon ſens eſt abſolument fini au premier hémiſtiche, & le ſecond qui le termine ſe lie avec le vers ſuivant. Ces enjambemens ne peuvent ſe ſupporter; & quand un poète ignorant en muſique ſe les permet, le compoſiteur doit les réprouver.

5°. Le petit bout de ritournelle qui a ſéparé le premier vers du ſecond, eſt compoſé de groupes de notes par leſquelles l'auteur a voulu exprimer les ſoupirs d'Alceſte. Cette idée eſt juſte, mais il falloit la ſuivre; elle eſt employée auſſi de la ſeconde phraſe à la troiſième, & elle ne reparoît plus. La première fois on entend deux de ces ſoupirs, on en entend trois la ſeconde.



Nous avons vu que la première phraſe eſt de deux meſures, la ſeconde de trois; celle-ci eſt de quatre. Elle ne s'accorde pas plus pour la forme avec les ſuivantes, qu'avec les précédentes. On voit qu'à chaque vers, à chaque mot, l'auteur a changé d'idées. Par la rapidité des notes de la première meſure, il a voulu peindre l'abandon d'Alceſte; il a mis une exploſion de ſentiment ſur le mot *cher Admète*, & tout-à-coup ſon attention s'eſt portée ſur l'expreſſion du mot *affreux*, qu'il rend par une modulation inattendue.

Je ne pouſſerai pas plus loin cet examen, qu'on peut ſuivre aiſément la partition ſous les yeux. Tout ce morceau eſt fait de la même manière; on n'y voit pas une phraſe qui correſponde à l'autre, & qui préſente la moindre idée d'unité. Ceux qui ne voient dans la muſique que ces expreſſions partielles, me ſemblent bien loin des véritables procédés de cet art; d'ailleurs ne ſentent-ils pas, qu'ôter à la mélodie ſes formes régulières, c'eſt comme ſi on ôtoit à la poéſie la verſification. La correſpondance exacte de toutes les parties, eſt ce qui conſtitue la beauté dans les arts : on l'exige dans la peinture, dans l'architecture, dans la poéſie; la muſique ſeroit donc le ſeul art qui n'en eût pas beſoin! Elle lui eſt au con-

traire d'autant plus essentielle, selon moi, que cet art, considéré comme langage, comme expression, n'a pas de base dans la nature, & qu'on ne sauroit être dédommagé par une imitation fidelle, de tout ce qu'on perd du côté de la symmétrie & des autres beautés de convention. (*M. Framery.*)

DÉDUCTION. *s. f.* Suite de notes montant diatoniquement ou par degrés conjoints. Ce terme n'est guère en usage que dans le plain-chant.

(*J. J. Rousseau.*)

DÉDUCTION. Ce mot veut dire *conduite*, du mot latin *deductio.* C'est le nom que Guido d'Arrezzo, donne à la suite des notes de sa gamme, quand on les entonne en montant : ainsi *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, sont une déduction, parce que, *per has deducitur vox ;* mais quand elles vont en descendant, comme *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, *ut*, il les appeloit réduction, parce que, *per has reducitur vox.*

(*Brossard.*)

DÉDUCTION. Les savans qui veulent apprendre l'histoire & suivre les progrès d'un art quelconque, doivent trouver dans les dictionnaires des beaux arts tous les mots vieillis ou tombés en désuétude. L'exactitude de cette espèce de nomenclature leur facilite singulièrement la lecture des anciens traités. Cette partie d'un dictionnaire, est la seule qui puisse leur être vraiment utile.

Déduction n'est pas même maintenant en usage dans le plain-chant. (*M. l'abbé Feytou.*)

DEGRÉ. *s. m.* Différence de position ou d'élévation qui se trouve entre deux notes placées dans une même portée. Sur la même ligne ou dans le même espace, elles sont au même *degré ;* & elles y seroient encore, quand même l'une des deux seroit haussée ou baissée d'un semi-ton par un dièse ou par un bémol. Au contraire, elles pourroient être à l'unisson, quoique posées sur différens *degrés ;* comme l'*ut* bémol & le *si* naturel; le *fa* dièse & le *sol* bémol, &c.

Si deux notes se suivent diatoniquement, de sorte que l'une étant sur une ligne, l'autre soit dans l'espace voisin, l'intervalle est d'un *degré ;* de deux si elles sont à la tierce; de trois, si elles sont à la quarte; de sept, si elles sont à l'octave, &c.

Ainsi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'intervalle, on a toujours le nombre des *degrés* diatoniques qui séparent les deux notes.

Ces *degrés* diatoniques ou simplement *degrés*, sont encore appelés *degrés conjoints*, par opposition aux *degrés disjoints*, qui sont composés de plusieurs *degrés* conjoints. Par exemple, l'intervalle de seconde est un *degré* conjoint; mais celui de tierce est un *degré* disjoint, composé de deux *degrés* conjoints; & ainsi des autres (Voyez *Conjoint*, *Disjoint*, *Intervalle.*) (*J. J. Rousseau.*)

Observation sur l'article précédent.

En n'appliquant le mot *degré*, comme le fait Rousseau, qu'aux lignes & aux espaces qui composent une portée, son article est juste; mais encore ne l'est-il que jusqu'à un certain point, car il n'est pas vrai de dire que : « deux notes pourroient être à l'unisson, quoique posées sur différens *degrés*, comme l'*ut* bémol & le *si* naturel, &c. » Ces deux notes ne sont à l'unisson que sur nos instrumens à touches, par l'impuissance où ils sont encore de les exprimer autrement. Mais comme le mot *degré* s'applique également aux notes qui composent l'échelle, abstraction faite de leur position sur les lignes ou les espaces, l'article de Rousseau manque tout à fait de justesse dans ce sens.

Deux notes portant le même nom (par le vice de notre nomenclature musicale) dont l'une est haussée par un dièze, ou baissée par un bémol, ne sont pas sur le même *degré*, car on dit : parcourir l'échelle par *degrés* chromatiques. Or, trois *degrés* chromatiques de suite, offrent nécessairement deux notes du même nom qui n'ont pas le même son, comme *ut*, *ut* ✻, *re ; ut* ✻, *re*, *re* ✻; *re*, *mi* ♭ *mi* ♮, &c.

(*M. Framery.*)

DEGRÉ. Les *degrés* ne sont nommés conjoints ou disjoints, que relativement à la gamme diatonique; car, absolument parlant, il n'y a point de *degrés* conjoints; puisqu'il n'y a point de division du ton qui ne soit susceptible d'une division ultérieure, & qu'il n'y a point d'intervalle si petit, pourvu que son rapport soit rationel, qui ne se trouve compris dans la série des intervalles harmoniques. Il y a même une série qui n'est absolument formée que d'intervalles disjoints, c'est celle des nombres impairs, 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13; car on voit clairement qu'elle a pour adjacentes la série des nombres pairs, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, &c., sur laquelle elle se résout, (Voyez mon art. *B. F.* n°. 1, neuvième expérience.) Mais ce qui est vrai dans le systême harmonique naturel, ne l'est pas dans le systême moderne. Dans le premier, par exemple, l'accord *re*, *fa*, *la*, *si*, 9, 11, 13, 15, est tout formé de tierces, puisqu'on peut intercaller entre ses sons, l'accord *mi*, *sol*, *la*, 10, 12, 14, aussi tout formé de tierces. (Voyez *la table de la génération harm.*, col. I & II.) Dans le systême moderne, les notes *la*, *si*, forment une seconde.

De ces deux systêmes, quel est le préférable? C'est à l'expérience à décider. Or tous les sons du clavecin naturel, c'est-à-dire, de celui dont tous les sons forment une progression harmonique par les longueurs, ou arithmétique, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. par les vibrations; tous ces sons, dis-je, forment un accord parfait. (Voyez mon art. *Basse fond*, n°. 1, hui-

tième expérience.) Tous les sons du clavecin ordinaire, frappés à la fois, forment une horrible cacophonie. Le système naturel est donc le plus consonnant, le plus harmonieux. Est-il aussi le plus facile dans la pratique? (Voyez mes art. *Clavier*; *Clef*, *Clef transposée*, *Fugue*.) (*M. l'abbé Feytou.*)

DEIOS. Nom d'un air, ou nom de flûte des Grecs. (*M. de Castilhon.*)

DÉMANCHER. *v. n.* C'est sur les instrumens à manche, tels que le violoncelle, le violon, &c. ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. (Voyez *position*) Le compositeur doit connoître l'étendue qu'a l'instrument sans *démancher*, afin que, quand il passe cette étendue & qu'il *démanche*, cela se fasse d'une manière praticable. (*J. J. Rousseau.*)

DEMANDE. *f. f.* ou *proposition*. On appelle quelquefois ainsi dans une fugue, ou dans tout autre morceau où l'imitation est employée, le sujet que l'on propose à imiter; & la phrase qui y correspond se nomme réponse. Cette phrase proposée se nomme aussi le *sujet*, le *dessein*, le *motif*, &c. En italien, la *Guida*. (Voyez *Imitation*.) (*M. Framery.*)

DEMI-BATON. On appelle quelquefois le bâton de deux mesures, *demi-bâton*, à cause qu'il est tant en valeur qu'en figures, la moitié du *bâton*, proprement dit, qui vaut quatre mesures. (Voyez *bâton*.) (*M. de Castilhon.*)

DEMI-DESSUS. Quelques musiciens ont appelé ainsi le *dessus*. (Voyez *Dessus*.) (*M. de Castilhon.*)

DEMI-JEU. *A-demi-jeu*, ou simplement *A demi*. Terme de musique instrumentale qui répond à l'italien, *sotto voce*, ou *mezza voce*, ou *mezzo forte*, & qui indique une manière de jouer qui tienne le milieu entre le *fort* & le *doux*. (*J. J. Rousseau.*)

DEMI-MESURE. *f. f.* Espace de temps qui dure la moitié d'une mesure. Il n'y a proprement de *demi-mesures* que dans les mesures dont les temps sont en nombre pair: car dans la mesure à trois temps, la première *demi-mesure* commence avec le temps fort, & la seconde à contre-temps, ce qui les rend inégales. (*J. J. Rousseau.*)

Demi-mesure. Dans une musique bien cadencée, c'est-à-dire marquant bien la mesure, une *demi mesure* est un temps de la mesure à deux temps: elle en vaut deux dans la mesure à quatre. Pour cela, il faut que chaque temps, dans une mesure quelconque, soit formé par un son fondamental: que la mesure à deux temps soit formée de deux sons fondamentaux, l'un impair, qui produit le levé, l'autre pair, qui produit le frappé: la mesure à trois temps de deux sons impairs, le premier pair par rapport au second, mais impair par rapport au dernier temps de la mesure antécédente; le second impair & levé par rapport au dernier qui est pair, & qui répond au frappé. De même la mesure à quatre temps, a trois sons fondamentaux impairs & un pair. (Voyez mon art. *basse-fond*, n°. III.) Je distingue, comme on voit, la mesure des notes comprises entre les barres. Le repos suppose la marche; le frappé suppose le levé. Les Grecs, sensibles & délicats, avoient leur tétracorde, c'est-à-dire, leur gamme, composée d'après cette observation: *si*, *ut*; *re mi*, 15, 16, 18, 20, ou 15, 16, 9, 10, c'est-à-dire, levé, frappé. (Voyez mon art. *basse fond*, n°. III.) Je ne dis pas qu'ils aient fait cette observation: les inventeurs, ou plutôt les observateurs du tétracorde grec, trouveront ce chant, *si*, *ut*, *re*, *mi*, tout fait sur la basse-fond., *ut*, *ut*, *sol*, *ut*, 1, 2, 3, 4. (Voyez *Quaternaire*.)

Les Grecs, dira-t-on, ne sentirent pas la nécessité de faire précéder le levé par le frappé, puisqu'ils ajoutèrent le *la* proslambanomène à leur système général? Oui, à leur système, & non pas à leur tétracorde. A leur système, afin d'en compléter le disdiapason, c'est-à dire, les deux octaves, leur système commençant au grave, par un *si*, & finissant à l'aigu, par un *la*. D'ailleurs, si cette objection détruisoit la justesse & la solidité de mon principe, j'en serois quitte pour refuser nettement aux Grecs, l'honneur de l'invention de leur tétracorde. (Voyez mon art. *Genre*.)

Dans la musique moderne, il faut bien se garder de confondre mesure avec cadence. De la musique exactement toisée, mesurée, on en trouve outre mesure: de la musique cadencée (je parle de l'harmonie, car le goût seul dicte des chants qui le sont parfaitement) il ne faut pas espérer d'en entendre, tant que les compositeurs n'auront pas d'autres rudimens de musique que ceux qu'on leur a mis entre les mains, qu'ils consultent & qu'ils communiquent à leurs élèves. (Voyez mon art. *mesure*.) Pour donner de la cadence à l'harmonie, c'est-à-dire, pour la faire sentir dans toutes les parties, il faudroit connoître les accords correspondans au levé; ceux qui répondent au frappé; ceux qui terminent la phrase, ceux qui ne font qu'en marquer les différens membres. (Voyez mon art. *fondamental* & *ponctuer*.) C'est ce qu'ignorent parfaitement la majeure partie des harmonistes, qu'on réduiroit à un silence absolu, si on leur ôtoit leur clavecin, c'est-à-dire, leur tatonnement. (*M. l'abbé Feytou.*)

DEMI-PAUSE. *f. f.* Caractère de musique qui se fait comme il est marqué dans la *fig.* 133, *pl. de mus.* & qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une demi-mesure à quatre temps, ou d'une blanche. Comme il y a des mesures de différentes valeurs, & que celle de la *demi-pause* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une mesure que quand la mesure entière vaut une ronde; à la différence de

la pauſe entière qui vaut toujours exactement une meſure grande ou petite. (Voyez *Pauſe.*)
(*J. J. Rouſſeau.*)

DEMI-QUART de *meſure*, (Voyez *Demi-ſoupir.*)

DEMI-SOUPIR. Caractère de muſique qui ſe fait comme il eſt marqué dans la *fig.* 134, *pl. de muſ.* & qui marque un ſilence dont la durée eſt égale à celle d'une croche ou de la moitié d'un ſoupir. (Voyez *Soupir.*)
(*J. J. Rouſſeau.*)

DEMI-TEMPS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un temps. Il faut appliquer au *demi-temps*, par rapport au temps, ce que j'ai dit ci-devant de la demi-meſure par rapport à la meſure.
(*J. J. Rouſſeau.*)

* DEMI-TEMPS. Rouſſeau a dit de la *demi-meſure*, par rapport à la meſure, qu'il n'en pouvoit exiſter que dans les meſures, où les temps ſont en nombre pair, & cela eſt ſenſible. Le nombre trois n'eſt pas diviſible par moitié ſans fraction; & comme les meſures ne ſe diviſent que par les temps, une meſure à trois temps ſeroit donc compoſée de deux portions, dont l'une ne contiendroit qu'un temps, & l'autre en contiendroit deux, ce qui ne feroit pas une diviſion égale & par-conſéquent des demi-meſures: mais cela n'eſt pas applicable aux temps, qui ſe diviſent très-bien par moitié.

Il eſt probable que Rouſſeau a voulu parler des temps compoſés de trois notes, comme le ſont ceux de la meſure à $\frac{6}{8}$. Alors il ne devoit pas craindre de ſe répéter, pour ſe faire entendre d'une manière claire; car en tranſportant au *demi-temps*, comme il le propoſe, ce qu'il a dit de la demi-meſure, il en réſulteroit » qu'il n'y a proprement de *demi-temps* que dans les » meſures dont les temps ſont en nombre pair: » Ce qui n'eſt pas vrai. Il auroit dû dire:

Il n'y a proprement de *demi-temps* que dans ceux qui ſont compoſés de notes en nombre pair, car dans les trioles & dans les temps de la meſure à $\frac{6}{8}$, formés de trois notes, on ne peut trouver de *demi-temps*, le nombre trois n'étant pas diviſible ſans fraction.
(*M. Framery.*)

DEMI-TEMPS. « Il ne faut point appliquer au *demi-* » *temps*, par rapport au temps, ce que j'ai dit ci-devant » de la demi-meſure, par rapport à la meſure. » Chaque temps d'une meſure quelconque doit porter ſur un ſon fondamental. A l'égard des parties égales ou inégales d'un ſeul temps, elles doivent être formées des harmoniques du ſon fondamental de ce temps. Exemple. (Voyez la table de la *générat. harm.* col. I, II, III, IV.)

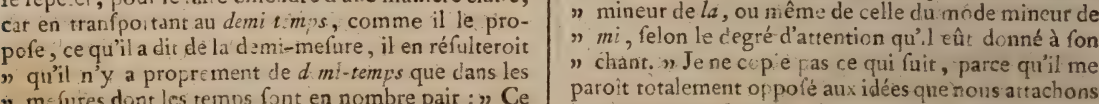
Il n'eſt même pas néceſſaire de choiſir, comme je l'ai fait, deux notes d'un temps impair, puiſqu'on a la liberté de parcourir tous les harmoniques d'un ſon fondamental pendant ſa réſonnance, & alors on peut ſauver ſeulement la note de la plus grande valeur de cette tirade, ou la dernière, lorſqu'elles ſont toutes d'égale valeur, ou les faire ſauver toutes ſur une tirade correſpondante; c'eſt de cette dernière manière qu'on pratique la ſalvation des accords arpégés.
(*M. l'abbé Feytou.*)

DEMI-TON. Intervalle de muſique valant à-peu-près la moitié d'un ton, & qu'on appelle plus communément *ſemi-ton.* (Voyez *ſemi-ton.*)
(*J. J. Rouſſeau.*)

DESCENDANT. Marche *deſcendante.* C'eſt celle d'un chant qui procède de l'aigu au grave. Tels étoient, ſuivant l'auteur du mémoire ſur la muſique des anciens, Paris, 1770, les chants grecs, & ſpécialement celui de leurs tétracordes, que l'on doit entonner en deſcendant de la note à l'hypate; faire le contraire, « c'eſt à-peu-près interpréter de l'hébreu ou du ſy- » riaque, en le liſant à l'européenne, je veux dire de « gauche à droite. » Mém. cité p. 106.

2°. L'auteur prétend qu'il étoit impoſſible à Rameau de découvrir le principe du tétracorde en l'entonnant, comme il a fait, du grave à l'aigu. « Si le » haſard eût fait entonner à Rameau le tétracorde, » comme le chantoient les grecs, en deſcendant, il » eût ſurement été pénétré de l'impreſſion du mode » mineur de *la*, ou même de celle du mode mineur de » *mi*, ſelon le degré d'attention qu'il eût donné à ſon » chant. » Je ne copie pas ce qui ſuit, parce qu'il me paroît totalement oppoſé aux idées que nous attachons à ces mots: *mode majeur* & *mode mineur.* (*Ibidem.*)

3°. Après avoir eſſayé au commencement de ſon mémoire, de concilier le ſyſtême diatonique grec avec la baſſe fondamentale de Rameau (avertiſſement, p. XVI.) L'auteur nie formellement que l'harmonie ſoit entrée pour quelque choſe dans la formation du tétracorde. « Si cela ne gênoit pas un compoſiteur, je » voudrois lui donner la baſſe grecque à faire au té- » tracorde *mi, re, ut, ſi.* Il ſe ſouviendra que chaque » note de ce chant ne peut former contre la baſſe, que » la quarte, la quinte ou l'octave, car c'eſt là toute » l'harmonie des grecs. Ce ſont là tous leurs outils, » & un moderne peut encore aujourd'hui s'aſſurer par » lui-même de ce qu'il feroit poſſible de produire avec » ces outils. L'énumération que je viens d'en faire, » & qu'on trouve chez tous les auteurs grecs, met » aujourd'hui la queſtion ſur l'harmonie des anciens



» entre les mains du simple compositeur : il peut très- » aisément la décider. Je répète ici les accords des » Grecs : la quarte, la quinte, l'octave & leurs ré- » pliques, & sur tout point de dissonnances, ni de « suspensions, & par conséquent point de prépara- » tion ou de résolution exigées. » Mém. cité p. 196.

1°. Je conviens qu'il y a une différence entre un chant ascendant & un chant descendant, sur-tout entre la gamme ascendante, & la même gamme prise en descendant ; mais à l'avantage de quel chant est cette différence ? J'observerai d'abord à l'auteur du mémoire cité, que le premier mouvement fondamental, celui d'octave, (je prie l'auteur de lire mon art. *basse-fond.* n°. II.) ne produit que des salvations à l'aigu, c'est-à-dire, que tout son de la colonne impaire se résout en montant, sur le son le plus proche, dans la colonne paire adjacente; donc la marche ascendante est la plus naturelle.

2°. La gamme naturelle, la gamme harmonique n'a point d'harmonie dans le genre diatonique en descendant ; elle ne peut être absolument accompagnée que d'accords parfaits majeurs, & conséquemment par une musique à tout orchestre. (Voyez mon art. *gamme*, *accompagnement des gammes.*) Donc la gamme diatonique descendante, donne un chant moins naturel que l'ascendante; car les chants les plus naturels sont donnés par la basse fondamentale la plus simple, & par l'harmonie la plus naturelle, qui est sans contredit, celle du genre diatonique.

3°. Aucun harmoniste ne conviendra que la différence des marches d'un même chant, produise une différence de modes. S'il est démontré par Rameau, que la basse fondamentale du chant *si*, *ut*, *re*, *mi*, est *sol*, *ut*, *sol*, *ut*, & appartient au mode d'*ut*; il est incontestable que le chant *mi*, *re*, *ut*, *si*, doit appartenir au même mode d'*ut*, quand même il n'auroit pas la même basse fondamentale, en descendant qu'en montant. Pourquoi cela ? c'est que deux sons adjacens comme *mi*, *re*, ou *re*, *mi*, reproduisent la même basse tonique, dans quelque ordre qu'on les prenne. (Voyez *Basse tonique.*)

4°. Si l'auteur veut me charger de faire la basse fondamentale du chant *si*, *ut*, *re*, *mi*, je lui ferai une basse dans les rapports 1, 2, 3, 4, tout purs. (Voyez mon art. *basse-fond.*, n°. IV, & *Quaternaire.*)

5°. Je conviens avec l'auteur du nombre des consonnances grecques; mais je ne conviens point que ces consonnances formassent *tous leurs accords parfaits, imparfaits & dissonnans.* (Voyez *mémoire cité*, p. 196.) Cela peut être, mais je n'en ai encore vu la preuve nulle part.

6°. En supposant que les grecs n'aient point eu d'harmonie; qui nous assurera qu'ils sont les inventeurs de leurs tétracordes ? (je ne parle que du premier) et que les inventeurs de ce premier n'aient pas pris ce chant dans l'harmonie d'une basse fondamentale très-simple ? (V. mon art. *Genre* & *Quaternaire.*)

7°. Je ne terminerai pas cet article seulement par des doutes sur le point en question. Voici une décision irréfragable. « On appelle *marche*, dit Aristide Quintilien, édit. de Meibom, p. 19 & 29, une suite de » sons qui procèdent par intervalles conjoints. Il y a » trois espèces de marches, la directe, la rétrograde » & la sinueuse. La directe, est celle qui va du *grave* » *à l'aigu*, la rétrograde va *en sens contraire*, la sinueuse » va en tout sens. » (*M. l'abbé Feytou.*)

DESCENDRE. *v. n.* C'est baisser la voix, *vocem remittere;* c'est faire succéder les sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre manière de noter.

(*J. J. Rousseau.*)

DESSEIN. *s. m.* C'est l'invention & la conduite du sujet, la disposition de chaque partie, & l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux chants & une bonne harmonie; il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il soit *un*. Cette unité doit régner dans le chant, dans le mouvement, dans le caractère, dans l'harmonie, dans la modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le musicien, aussi bien que le poëte & le peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvu que sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés, des musiques toutes hachées, composées de petits morceaux étranglés, & de caractères si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux.

Non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties que consiste la perfection du *dessein*, & c'est sur-tout en ce point que l'immortel Pergolèse a montré son jugement, son goût, & a laissé si loin derrière lui tous ses rivaux. Son *Stabat Mater*, son *Orfeo*, sa *Serva Padrona*, sont dans trois genres différens, trois chefs-d'œuvres de *dessein* également parfaits.

Cette idée du *dessein* général d'un ouvrage, s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose. Ainsi l'on dessine un air, un duo, un chœur, &c. Pour cela, après avoir imaginé son sujet, on le distribue, selon les règles d'une bonne modulation, dans toutes les parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des auditeurs, & qu'il ne se représente pourtant

jamais à leur oreille qu'avec les graces de la nouveauté. C'est une faute de *dessein* de laisser oublier son sujet; c'en est une plus grande de le poursuivre jusqu'à l'ennui.

(*J. J. Rousseau.*)

Dessein. (ou plutôt *Dessin.*) Pour rendre plus claire une distinction qui n'est qu'indiquée dans cet article de Rousseau, je dirai que *le dessin* existe, soit dans chacune des parties d'un ouvrage lyrique, soit dans son ensemble.

L'ouvrage est composé d'actes & de scènes : les scènes le sont de récitatif, de symphonie & d'airs à une ou plusieurs voix.

La méthode que prescrit Rousseau pour distribuer le sujet d'un air proprement dit, d'un duo, ou d'un chœur, & pour en tracer le *dessin*, est en quelque sorte mécanique. Un motif heureux, ainsi répété dans les différentes parties & dans diverses modulations, assez souvent pour que l'oreille ne l'oublie jamais, & avec assez de discrétion pour qu'elle ne s'en dégoûte pas, forme en effet un *dessin* régulier, qui manque rarement son effet. C'est celui que le commun des auditeurs saisit le plus facilement, & que les compositeurs ont le moins de mérite à suivre, attendu sa facilité.

Il devient plus compliqué & demande plus d'art, lorsque le musicien entreprend de traiter ensemble & d'entrelacer, dans le même morceau, deux ou trois sujets différens. Il faut alors qu'il les fasse entendre alternativement, de manière que l'un ne fasse pas oublier l'autre, & qu'ils se fassent mutuellement valoir. On peut citer pour exemple, dans la musique instrumentale, l'ouverture d'Iphigénie en Aulide de Gluck, & dans la vocale, l'air si connu de M. Piccinni: *Se'l ciel mi divide.* L'air & l'ouverture sont composés presque en entier de trois passages ou motifs que ces deux maîtres ont conduits avec un art d'autant plus admirable, qu'en ne paroissant occupés que des procédés de cet art, ils ont principalement réussi à peindre, l'un le caractère tantôt guerrier, tantôt plaintif, & quelquefois galant, de la pièce que son ouverture annonce, l'autre, les sentimens de douleur, de désespoir & d'abattement auxquels se livre tour-à-tour l'infortuné Cléofide. Ce sont deux chefs-d'œuvres de *dessin.*

Quelquefois un motif d'accompagnement est suivi presque d'un bout d'un air à l'autre. Le *dessin* en est alors assez difficile à conduire, de manière que le chant procède librement, & module sans effort, de manière aussi que cet accompagnement ne soit pas uniforme & ennuyeux; mais du reste, l'imagination du compositeur y est exempte du travail de l'invention; ce motif une fois trouvé, se dessine dans toutes les modulations; l'art seul opère, & le génie se repose. Jomelli fut en quelque sorte l'inventeur de ce genre de *dessin*, ce fut du moins le premier des grands maîtres d'Italie, qui en fit un fréquent usage au théâtre. Il donnoit ordinairement aux morceaux de cette espèce, un caractère de grandeur & de force. Sacchini, en s'emparant assez souvent de cette partie de son style, lui donna des formes plus douces, plus moëlleuses, & sut en tirer presque toujours une expression tendre ou gracieuse.

Mais le genre de *dessin* qui exige le plus d'art & de génie, & celui dont on a le moins parlé, parce qu'il est le plus difficile à saisir, qu'il échappe aux auditeurs comme aux compositeurs vulgaires, & que mettant, pour ainsi dire, tous ses soins à disparoître, il n'est connu que des initiés; c'est celui des morceaux de musique vocale dont les paroles expriment plusieurs sentimens différens, & même opposés; où le compositeur, fidèle à les rendre en musique, donne à chaque phrase de son chant & de ses accompagnemens, l'expression propre à celle des vers, & d'où cependant il résulte un ensemble parfait & un *dessin* régulier. Il faut que chaque nouvelle phrase du chant, quoique différente, conserve de l'analogie avec celle qui la précède. Lorsqu'elle doit lui être absolument opposée, pour éviter une disparate choquante, il faut que l'accompagnement, en finissant la première phrase, prépare l'oreille au motif de la seconde, ou déja même le fasse entendre; ainsi l'auditeur conduit successivement de l'une à l'autre, goûte en même temps la justesse de l'expression & la régularité du *dessin.*

Je ne craindrai pas d'avancer, que de tous les compositeurs modernes, M. Piccinni est celui qui a le mieux pratiqué cette partie secrette & presque mystérieuse de l'art. On ne peut trop admirer l'adresse, & je dirois presque la souplesse avec laquelle il se replie dans un cercle aussi borné que celui d'un air, pour donner à chaque vers & souvent à chaque mot, son expression particulière, sans nuire à l'unité du *dessin* général, pour donner aux mêmes paroles, lorsqu'il les répète, des nuances nouvelles, mais analogues à la première; pour donner à des sentimens contraires, en se servant quelquefois des mêmes traits d'accompagnement ou de chant, leur opposition & leur contraste.

A ne choisir même des exemples que dans ses opéra françois, on pourroit remplir des pages entières de citations. Mais qu'on se rappelle seulement le premier air de Didon:

> Vaines frayeurs! sombres présages!
> Cessez de troubler mon repos.

où se trouvent ces vers, qui auroient été l'écueil d'un artiste médiocre:

> Le ciel ne l'a pas sans dessein
> Fait aborder sur ce rivage:
> Les vents, les flots & les orages,
> N'ont fait qu'obéir au destin.

Ils sont annoncés sans affectation par un motif d'accompagnement qui sort & se détache de la phrase précédente,

précédente, & qui offre à l'oreille une imitation éloignée de ces objets physiques, sans distraire le cœur du sentiment que Didon exprime; de même que Didon prononce ces mots de *vents*, & d'*orages*, en laissant à l'orchestre le soin d'en rappeler le souvenir, & en n'exprimant elle-même que son amour & ses espérances. Voyez ensuite par quels moyens simples & ingénieux à la fois, les premières paroles, *Vaines frayeurs, sombres présages!* sont ramenées & exprimées de nouveau; comment elles reviennent encore, & se fondent avec de nouvelles nuances dans le *dessin* de l'air.

Voulez-vous un exemple peut-être encore plus frappant? vous le trouverez dans cet air de son *Endymion*, que Diane chante au second acte, & dont presque chaque vers renferme un sentiment différent, & sembleroit exiger un motif nouveau, un chant & un accompagnement à part:

Cesse d'agiter mon ame,
Vengeance! amour sans espoir! —
Faut-il éteindre ma flamme;
Ou céder à son pouvoir? —
Fuis, cruelle jalousie! —
Amour! rends-moi mon amant. —
Qu'il tremble, s'il m'a trahie! —
En punissant Isménie,
Je prépare son tourment.

Je n'examine pas si le poëte a eu tort ou raison d'accumuler dans le même air tant de mouvemens opposés, & de les rendre avec tant d'incohérence & de brusquerie. Je dis seulement que cet air, tel qu'il est, sembloit absolument exclure l'unité de *dessin*. Je n'entrerai ici dans aucun détail; mais la partition est imprimée; on peut la consulter: on reconnoîtra facilement dans ce morceau, & cette souplesse, dont aucun compositeur, peut-être, n'a possédé le secret au même degré que M. Piccinni, & cet art, qui loin d'éteindre le génie, semble lui donner plus de vigueur, en le conduisant par des routes sures, & le laissant marcher librement sans lui permettre de s'égarer.

Ce seroit assez de ces deux exemples, (et combien d'autres on y pourroit joindre!) pour détruire toute cette prétendue doctrine de chants brisés, de motifs interrompus, de phrases hachées, née de l'ignorance, adoptée & accréditée par elle, & qui ne tend à rien moins qu'à détruire ce que la musique à de plus exquis, & ce qui sur-tout lui mérite le nom d'art. Lorsque Rousseau écrivoit que le musicien, aussi bien que le poète & le peintre, peut tout oser en faveur de la variété, « pourvu, que sous prétexte de contraster, » on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés, des musiques toutes hachées, composées de » petits morceaux étranglés, & de caractères si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux. » Il ne prévoyoit pas que ce monstre seroit un jour regardé comme un prodige, & qu'en défigurant l'une des parties les plus nobles & les plus importantes de l'art, qui est le *dessin*, on passeroit pour créateur & pour le modèle des artistes.

Ce que j'ai dit du *dessin* des airs, peut s'appliquer aux duos, aux trios, quatuors, &c. qui ne sont autre chose que des airs à plusieurs voix, & qu'il est également nécessaire de varier sans incohérence, & de dessiner régulièrement sans uniformité.

Ces morceaux de musique qui, détachés de la scène, font encore beaucoup d'effet, lorsqu'ils ont un mérite réel, indépendant du jeu des acteurs & de l'illusion du théâtre, en font cependant bien davantage dans la scène même. Pour que cette scène obéisse à son tour aux règles du *dessin*, il faut que les traits de symphonie, le récitatif, tantôt simple, tantôt accompagné ou obligé, & les morceaux de chant mesuré y soient liés & gradués, de sorte qu'ils se fassent valoir l'un l'autre, & qu'ils ne forment qu'un ensemble & un tout.

Les scènes doivent aussi avoir entre elles une liaison & une gradation d'où se forme le *dessin* de chacun des actes. Lorsqu'elles ne s'enchaînent pas bien dans le poëme, c'est au musicien à y suppléer par quelque trait de symphonie qui remplisse le vide & serve de transition: c'est encore à lui d'annoncer les nouveaux personnages qui paroissent sur la scène, par des ritournelles analogues à leur caractère & à leur situation. Si l'intérêt des scènes est bien ménagé, s'il va toujours en augmentant, le compositeur n'a qu'à se livrer à l'impulsion du sujet, & à s'échauffer avec lui: il observera naturellement la gradation convenable; & le *dessin* de son acte se trouvera parfait, sans qu'il ait pour ainsi dire, songé à le dessiner. Mais si cette gradation a été négligée par le poète; si après des scènes fortes il en vient de froides & de languissantes, c'est encore à lui de corriger ce défaut, en se gardant bien d'outrer l'expression forte des premières, & en relevant autant qu'il lui est possible, le style & le ton des autres.

Enfin, les actes doivent observer entre eux une progression croissante, une opposition & une variété qui donnent au *dessin* général de l'ouvrage les mêmes proportions en grand, qu'ont en petit les parties qui le composent. C'est de tous ces différens rapports que se forme cette unité, tant & si justement recommandée par Rousseau. Pergolèse étoit son musicien favori, & il cite trois de ses ouvrages pour exemples de cette belle proportion entre toutes les parties. C'étoient à la vérité trois chef-d'œuvres, dont l'un (le *Stabat*,) n'a même pas encore été surpassé; mais depuis la *Serva Padrona*, l'opéra bouffon a pris un autre essor, & sans négliger l'unité de *dessin*, on y a joint d'autres qualités, telles que la force, la variété, l'étendue, qui rejettent bien loin du premier rang les opéras de Pergolèse. Sa cantate d'*Orphée*, moins connue en France que ses deux autres ouvrages, dut paroître en effet remarquable par la perfection du *dessin*. Les trois morceaux de récitatif & les trois airs qui la composent, s'écriroient aujourd'hui d'un autre style, mais on leur donneroit difficilement une expression plus juste & un *dessin* mieux entendu.

Le nom d'Orphée, & cela étoit assez naturel, a été en général un titre heureux pour les ouvrages en musique. L'*Orfeo* de Politien fut le premier essai du mélodrame (Voyez *Mélodrame.*) L'*Orfeo* de Pergolèse est parmi les anciennes cantates italiennes, celle qui a eu & qui conserve encore le plus de réputation; l'*Orfeo* de Gluck est le premier ouvrage où il ait réalisé son systême d'ensemble dramatique & d'unité de *dessin*. Si c'est celui de ses opéras où il a le plus sacrifié aux grâces, c'est peut-être aussi celui où il a le mieux observé ces justes proportions & cette unité, que dans les autres il n'a pas toujours pu atteindre, quoiqu'il les cherchât toujours.

Dans l'*Alceste*, par exemple, sur-tout dans l'Alceste italienne, malgré le soin qu'il avoit pris pour en proportionner les parties & en graduer l'intérêt, Rousseau, & après lui M. de la Cépède, tous deux admirateurs de Gluck, n'ont pu s'empêcher de reconnoître que le *dessin* est en quelque sorte rétrograde; le second acte est moins fort, moins soutenu que le premier, & le troisième que le second. Ce défaut est celui de plus d'un de ses ouvrages; son premier acte est assez ordinairement le plus beau.

« Le compositeur, dit M. de la Cépède, parviendra aussi à établir entre les morceaux de musique, entre les scènes & entre les actes, la gradation qu'on y doit trouver, si, lorsqu'il pourra choisir entre deux manières de représenter un objet, il réserve toujours l'expression la plus forte pour le morceau du même genre qui doit paroître le dernier. Qu'il garde pour la fin de la tragédie les accords les plus déchirans, les transitions les plus hardies, les traits d'orchestre les plus marqués, les chants les plus pathétiques, les oppositions les plus fortes, &c.... Peut-être M. Rousseau avoit-il raison d'écrire à M. Gluck, que son opéra d'Alceste auroit été plus admirable s'il avoit ménagé ses couleurs dans le commencement, & s'il avoit réservé pour la fin les fortes images de tristesse & de désolation. »

Voici de quelle manière Rousseau s'est expliqué dans ses *fragmens d'observations sur l'Alceste italienne*, observations qu'il avoit commencé de rédiger à la prière de M. Gluck lui même: on ne sera pas fâché de trouver ici ces réflexions peu connues sur le *dessin* général d'un opéra justement célèbre. « En considérant d'abord la marche totale de cette pièce, j'y trouve une espèce de contre-sens général, en ce que le premier acte est le plus fort de musique, & le dernier le plus foible, ce qui est directement contraire à la bonne gradation du drame, où l'intérêt doit toujours aller en se renforçant. Je conviens que le grand pathétique du premier acte seroit hors de place dans les suivans, mais les forces de la musique ne sont pas exclusivement dans le pathétique, mais dans l'énergie de tous les sentimens, & dans la vivacité de tous les tableaux..... »

« Je conviens qu'il y a plus ici de la faute du poëte que du musicien, mais je n'en crois pas celui-ci tout à fait disculpé. Ceci demande un peu d'explication. Je ne connois point d'opéra où les passions soient moins variées que dans l'Alceste: tout y roule presque sur deux seuls sentimens, l'affliction & l'effroi; & ces deux sentimens, toujours prolongés, ont dû coûter des peines incroyables au musicien, pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. En général, plus il y a de chaleur dans les situations, & dans les expressions, plus leur passage doit être prompt & rapide, sans quoi la force de l'émotion se ralentit dans les auditeurs, & quand la mesure est passée, l'acteur a beau continuer de se démener, le spectateur s'attiédit, se glace, & finit par s'impatienter...... »

« L'auteur de la musique avoit donc à vaincre l'ennui de cette uniformité de passion, & à prévenir l'accablement qui devoit en être l'effet. Quel étoit le premier, le plus grand moyen qui se présentoit pour cela? c'étoit de suppléer à ce que n'avoit pas fait l'auteur du drame, en graduant tellement sa marche, que la musique augmentât toujours de chaleur en avançant, & devînt enfin d'une véhémence qui transportât l'auditeur; & il falloit tellement ménager ce progrès, que cette agitation finît ou changeât d'objet avant de jeter l'oreille & le cœur dans l'épuisement. »

« C'est ce que M. Gluck me paroît n'avoir pas fait, puisque son premier acte, aussi fort de musique que le second, l'est beaucoup plus que le troisième, qu'ainsi la véhémence ne va point en croissant; & dès les premières scènes du second acte, l'auteur ayant épuisé toutes les forces de son art, ne peut plus dans la suite, que soutenir foiblement des émotions du même genre, qu'il a trop tôt portées au plus haut degré. »

Quoi qu'il en soit de cette critique, & quoique le *dessin* des opéra de M. Gluck pêche quelquefois par le défaut de gradation entre les actes, on ne peut du moins contester que chacun de ses actes ne soit en général dessiné avec beaucoup d'art, & que les scènes n'y soient le plus souvent liées, graduées & traitées en maître. On a sans doute exagéré ce mérite, que la réflexion, l'expérience & la connoissance de notre systême dramatique, lui avoient fait acquérir; il a été plus facile à d'autres maîtres de l'égaler en ce point, qu'il ne le lui eût été dans d'autres de rivaliser avec eux: c'est pourtant dans ses ouvrages qu'on doit sur-tout étudier cette partie du *dessin*, dont ils nous ont les premiers offert de bons modèles.

(*M. Ginguené.*)

DESSINER. *v. a-* Faire le dessin d'une pièce ou d'un morceau de musique. (Voyez *Dessin.*) *Ce compositeur* dessine *bien ses ouvrages. Voilà un chœur fort mal* dessiné. (*J. J. Rousseau.*)

DESSUS. *s. m.* La plus aiguë des parties de la

musique ; celle qui règne au-dessus de toutes les autres. C'est dans ce sens qu'on dit dans la musique instrumentale, *dessus* de violon, *dessus* de flûte ou de hautbois, & en général *dessus* de symphonie.

Dans la musique vocale, le *dessus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, & encore par des *Castrati* dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une octave en haut, & en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *dessus* se divise ordinairement en premier & second, & quelquefois même en trois. La partie vocale qui exécute le second *dessus*, s'appelle *bas-dessus*, & l'on fait aussi des récits à voix seule pour cette partie. Un beau *bas-dessus* plein & sonore, n'est pas moins estimé en Italie que les voix claires & aiguës ; mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir à l'opéra de Paris, une mademoiselle Gondré, qui en effet avoit un fort beau *bas-dessus*.

(*J. J. Rousseau.*)

* Dessus. Il n'est pas exactement vrai de dire qu'en France on ne fait aucun cas des *bas-dessus* : mais cette voix étant rare, on ne travaille guère pour elle ; & comme les chanteuses qui se présentent à nos théâtres lyriques, sont obligées de remplir des rôles déja faits avant qu'on en fasse qui leur soient propres, elles ne peuvent les exécuter qu'en cultivant les cordes aiguës de leur voix, & en négligeant les graves qui leur deviennent inutiles. C'est ce qui est arrivé à madame S. Huberty, qui avoit un très-beau *bas-dessus* lorsqu'elle est entrée à l'opéra, & qui s'est vue forcée d'en altérer la beauté, pour adapter sa voix à des rôles écrits beaucoup trop haut. Il n'en est pas de même en Italie, où les rôles sont faits pour chaque individu ; où les compositeurs étudient avec soin les voix pour lesquelles ils doivent travailler, pour en faire valoir les cordes les plus belles. Les cantatrices qui ont un *bas-dessus*, bien certaines de n'avoir à chanter que des airs convenables à ce genre de voix, ne s'attachent qu'à le perfectionner. On ne jouira jamais de cet avantage en France, où l'on n'a point pour la musique le goût de la variété.

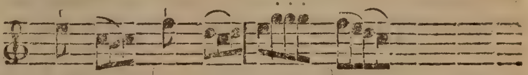
J'ajouterai à cet article, que les *bas-dessus* en Italie, exécutés, soit par des femmes, soit par des *Castrati*, s'appellent plus ordinairement *contr'alti*, ce qui n'est pas du tout nos hautes-contres. (Voyez *Contralto.*) Le premier *dessus* se dit *soprano*, & le second ou *bas-dessus*, *secondo soprano*, ou *mezzo soprano*.

(*M. Framery.*)

Dessus. Voyez *l'article précédent.* On dit d'une actrice de l'opéra & d'une chanteuse de concert, c'est un beau *dessus*, pour dire *une belle voix de dessus.* Les chœurs des femmes à l'opéra sont composés de *dessus* & de *bas-dessus* ; les premières sont placées du côté du Roi, les autres du côté de la Reine. (Voyez *Chœur.*) La partie des *dessus* à la chapelle du Roi, est chantée par des *Castrati.* (Voyez *Chanteurs.*) (*Cahusac.*)

DÉTACHÉ. *partic. pris substantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de soutenir les notes durant toute leur valeur, on les sépare par des silences pris sur cette même valeur. Le *détaché* tout-à-fait bref & sec, se marque sur les notes par des points alongés. (*J. J. Rousseau.*)

Détaché. se dit aussi de quelques notes particulières, d'un trait de chant qui doivent être séparées des autres dans l'exécution, ou par le gosier pour la voix, ou par la la langue pour les instrumens à vent, ou par l'archet pour les instrumens à corde. Il est opposé aux mots *lié*, ou *coulé.* Le *détaché*, en italien *staccato*, se marque par un point, ou par une petite ligne verticale sur la note qu'on veut séparer des autres, exemple : (*M. Framery.*)



DÉTACHER. C'est séparer les notes dans l'exécution en produisant un son sec & dont on arrête les vibrations : on *détache* sur les instrumens à cordes en donnant des coups d'archet légers & le levant à mesure ; sur les instrumens à vent, par le moyen de la langue, lancée & retirée rapidement ; sur les instrumens à touche, en levant promptement la main de dessus les touches, mouvement qui fait retomber les étouffoirs ; sur les instrumens pincés, comme la harpe, en étouffant d'une main, par la pression des cordes, les vibrations qu'on a produites de l'autre. On *détache* avec la voix, en donnant des coups de gosier secs, & en retenant subitement le son.

Lorsque le *détaché* tient à l'expression, comme pour peindre la frayeur ou quelque autre sentiment semblable, on l'écrit ordinairement par des silences d'un demi ou d'un quart de soupir. (Voyez *couper.*) Quand il n'est que d'agrément, comme dans les cordes aiguës de quelques roulades, ou, pour la symphonie, quand les notes sont trop rapides pour admettre des silences entre elles, ou enfin lorsque le silence qu'on exige doit être fort peu sensible, on marque le *détaché* par des points alongés, ꞌ, comme le dit Rousseau.

(*M. Framery.*)

DÉTONNER. *v. n.* C'est sortir de l'intonation ; c'est altérer mal-à-propos la justesse des intervalles, & par conséquent chanter faux. Il y a des musiciens dont l'oreille est si juste qu'ils ne *détonnent* jamais ; mais ceux-là sont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raison contraire ; car pour sortir du ton il faudroit y être entré. Chanter sans clavecin, crier, forcer sa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la justesse, sont des moyens presque sûrs de se gâter l'oreille, & de *détonner.*

(*J. J. Rousseau.*)

DÉTONNER. Il y a pluſieurs manières de *détonner*; c'eſt non-ſeulement chanter faux, prendre trop haut ou trop bas quelques-uns des ſons de la gamme, mais c'eſt encore ſaiſir ſi mal l'un des ſons de cette gamme, ou un paſſage de l'air, que l'on ſe trouve ſubitement entraîné dans une modulation tout-à-fait détournée, ſans pouvoir rentrer dans le ton. Il eſt poſſible, dans ce ſens, de *détonner* ſans même chanter faux; car on conçoit très-bien, que ſi dans un morceau l'on doit faire par exemple un ſaut de quarte, & qu'au lieu de la quarte on entonne la ſixte, on n'aura point chanté faux, puiſque dans la ſuppoſition on aura fait une ſixte très-juſte, mais on aura paſſé dans une gamme fort étrangère à celle que l'on doit parcourir. C'eſt là proprement ce que ſignifie le mot *détonner*, c'eſt-à-dire ſortir du *ton*. Cette manière de *détonner* ne peut venir que d'un défaut d'oreille.

Quant à celle qui ſe borne à altérer mal-à-propos les intervalles, en les prenant trop haut ou trop bas, elle dépend ſouvent beaucoup moins du défaut d'oreille, que des organes de la voix. On connoît d'excellens muſiciens, dont l'oreille eſt très-juſte, très-délicate, & qui chantent habituellement faux. C'eſt que leur voix eſt vacillante ou leur poitrine foible. S'ils ne donnent pas aſſez de ſouffle pour élever le ſon juſqu'à ſon juſte degré, ils reſtent en deſſous; ſi au contraire, dans la crainte de n'y pas arriver, ils pouſſent l'air avec trop de force, le ſon produit par cet effort ſe trouve plus haut qu'il ne devroit l'être, & dans les deux cas ils ont chanté faux. C'eſt là ce qui fait que quand on crie, quand on force ſa voix, on ne peut jamais être ſûr de former des ſons juſtes.

Il faut donc, pour ſe rendre maître de ſa voix, en ménager le volume, de manière à ne fournir que la quantité de ſouffle néceſſaire à la juſteſſe, & ne jamais l'outrepaſſer.

Quant à ne pas chanter ſans clavecin, ce précepte n'eſt pas de rigueur: on peut chanter auſſi juſte avec tout autre inſtrument & même ſans inſtrument, pourvu qu'on ait la voix ferme & qu'on ne la fatigue pas. On pourroit même remarquer que le clavecin n'eſt pas pour la voix un guide fort fidèle, puiſque c'eſt un inſtrument eſſentiellement faux, altéré par le tempérament; mais comme nos oreilles ſe ſont accoutumées à ce ſyſtême, on peut permettre à la voix de s'y conformer, juſqu'à ce qu'un facteur habile ait trouvé le moyen de perfectionner les clavecins ſans en changer le doigter. Peut-être qu'une nouvelle révolution muſicale, en rectifiant nos oreilles & nos voix, corrigera quelque jour les vices de notre intonation, & nous rendra les ſons numériques de la nature.

(*M. Framery.*)

DEUX-QUARTS. Meſure qui contient deux noires, qui ſe marque $\frac{2}{4}$. (Voyez *Meſure*.)

(*M. de Caſtilhon.*)

DIABLE. (*Cadence du*) Ce mot a été oublié à l'article *cadence*, pris dans le ſens de trille. C'eſt un trille en effet aſſez extraordinaire, & qui ne ſe pratique guère que ſur le violon. Il ſe fait en battant du petit doigt ſur une note tenue par l'annulaire, tandis que les deux premiers doigts exécutent différentes notes ſur la corde voiſine. Son extrême difficulté (qui l'a fait nommer *cadence du diable*) vient de la différence des mouvemens auxquels elle aſſujettit tous les doigts de la même main. Cette difficulté fait d'ailleurs à-peu-près tout ſon mérite.

On en attribue l'invention à Tartini. On prétend qu'il rêvoit un jour, que le *diable* lui donnant une leçon de violon, lui apprit à faire cette *cadence*; il en fit l'eſſai à ſon réveil, & en vint à bout. Nous donnons ce conte pour ce qu'il vaut, en obſervant que ſi le *diable* apprit à Tartini à faire une *cadence*, les anges, ſans doute, lui enſeignèrent à jouer l'adagio.

(*M. Framery.*)

DIACOMMATIQUE. *adj.* Nom donné par M. Serre, à une eſpèce de quatrième genre, qui conſiſte en certaines tranſitions harmoniques, par leſquelles la même note reſtant en apparence ſur le même degré, monte ou deſcend d'un comma, en paſſant d'un accord à un autre, avec lequel elle paroît faire liaiſon.

Par exemple, ſur ce paſſage de baſſe $\overset{32}{\textit{fa}}\ \overset{27}{\textit{re}}$ dans le mode majeur d'*ut*, le $\overset{80}{\textit{la}}$, tierce majeure de la première note, reſte pour devenir quinte de *re*: or la quinte juſte de $\overset{27}{\textit{re}}$ ou de $\overset{54}{\textit{re}}$ n'eſt pas $\overset{80}{\textit{la}}$, mais $\overset{81}{\textit{la}}$: ainſi le muſicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux intonations conſécutives $\overset{80}{\textit{la}}\ \overset{81}{\textit{la}}$, leſquelles diffèrent d'un comma.

De même dans la Folie d'Eſpagne, au troiſième temps de la troiſième meſure: on peut y concevoir que la tonique $\overset{80}{\textit{re}}$ monte d'un comma pour former la ſeconde $\overset{81}{\textit{re}}$ du mode majeur d'*ut*, lequel ſe déclare dans la meſure ſuivante, & ſe trouve ainſi ſubitement amené par ce paralogiſme muſical, par ce double emploi du *re*.

Lors encore que, pour paſſer bruſquement du mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'accord de ſeptième diminuée *ſol* dièſe, *ſi*, *re*, *fa*, en accord de ſimple ſeptième *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*, le mouvement chromatique du *ſol* dièſe au *ſol* naturel eſt bien le plus ſenſible, mais il n'eſt pas le ſeul; le *re* monte auſſi d'un mouvement *diacommatique* de $\overset{80}{\textit{re}}$ à $\overset{81}{\textit{re}}$; quoique la note le ſuppoſe permanent ſur le même degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce genre *diacommatique*, particulièrement lorſque la modulation paſſe ſubitement du majeur au mineur, ou du mineur au majeur. C'eſt, ſur-tout dans l'adagio, ajoute M.

Serre, que les grand maîtres, quoique guidés uniquement par le sentiment, font usage de ce genre de transitions, si propre à donner à la modulation une apparence d'indécision, dont l'oreille & le sentiment éprouvent souvent des effets qui ne sont point équivoques. (*J. J. Rousseau.*)

Diacommatique. Le plus grand intervalle *diacommatique* est le demi-quart de ton qui sépare le soixante-quatrième harmonique du soixante-cinquième. Son rapport est donc de 64 à 65. Le plus petit est de 127 à 128; car la gamme des tons commence au huitième harmonique d'un son fondamental quelconque, & finit au seizième; celle des demi-tons commence au seizième, & finit au trente-deuxième; celle des quarts de ton va du trente-deuxième au soixante-quatrième; celle des demi-quarts de ton commence donc au soixante-quatrième & finit au cent vingt-huitième. (Voyez *Table de la générat. harmon.* col. I.)

Le quart de ton est un intervalle sensible dans le chant, mais non pas le demi-quart. Il seroit donc possible d'exécuter au moins des passages enharmoniques, en graduant exactement les violoncelles & les basses de violes; car de les exécuter sur le violon par le seul tâtonnement, je ne le crois pas possible. Mais il est de toute impossibilité d'exécuter des passages *diacommatiques*, si ce n'est en vertu du tempérament, comme on vient de le voir dans l'art *diacommatique* de Rousseau.

Il faut aussi remarquer, que si l'on exécutoit un chant avec tous les harmoniques de sa basse fondamentale; il y auroit nécessairement des parties dans tous les genres, puisque tous les harmoniques d'un son fondamental quelconque forment des gammes diatoniques, chromatiques, enharmoniques, diacommatiques, &c. Mais l'art ne va pas à cet égard aussi loin que la science. Le musicien doit connoître les bornes des facultés sensuelles, & les respecter. (*M. l'abbé Feytou.*)

DIACOUSTIQUE. *s. f.* C'est la recherche des propriétés du son réfracté en passant à travers différens milieux; c'est-à-dire, d'un plus dense dans un plus rare, & au contraire. Comme les rayons visuels se dirigent plus aisément que les sons par des lignes sur certains points, aussi les expériences de la *diacoustique* sont-elles infiniment plus difficiles que celles de la dioptrique. (Voyez *son.*)

Ce mot est formé du grec *διὰ*, *par*, & *ἀκούω*, *j'entends.* (*J. J. Rousseau.*)

DIAGRAMME. *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, la table ou le modèle qui présentoit à l'œil l'étendue générale de tous les sons d'un systême, ou ce que nous appelons aujourd'hui, *échelle*, *gamme*, *clavier.* (Voyez ces mots.) (*J. J. Rousseau.*)

Diagramme. * Si cette table présentoit à l'œil *l'étendue générale de tous les sons* d'un systême, ce n'est donc pas ce que nous appelons aujourd'hui *échelle*, *gamme*, *clavier*, qui sont bien loin de représenter tous les sons.

1°. Le mot *échelle* ne donne l'idée d'aucune étendue déterminée, mais seulement de l'ordre des sons d'une gamme. (V. Corde.)

2°. Le mot *gamme* ne signifie qu'une suite très-circonscrite de sons qui dépendent tous d'un même générateur. Notre gamme n'a que les sept sons *ut re mi fa sol la si*, & dans la seule étendue de ce diapason, la nature & même notre systême en offre un bien plus grand nombre.

3°. *clavier* est le mot qui s'approche davantage de l'étendue générale des sons, mais il ne les donne pas complets à beaucoup près. Nos claviers vicieux représentent par la même touche les dièzes & les bémols.

Le véritable *diagramme* est celui qui représente tous les sons numériques depuis 1 jusqu'à 64, nombre auquel notre systême paroît borné. Telle est la table de la génération harmonique de M. l'abbé Feytou, *planches de mus. fig.* 40. Mais elle est plus étendue que notre systême tempéré qui n'admet point les sons 7, 11, 13, 14, 22, 23, 26, 27, 28, 29, &c. mais qui a pris un son intermédiaire entre 13 et 14, entre 22 & 23, & deux autres sons entre 26, 27, 28 & 29 &c. (*M. Framery.*)

Quelques auteurs ont entendu par *diagramme* ce qu'on appelle aujourd'hui *partition*. V. ce mot. (*M. de Castilhon.*)

DIALOGUE *s. m.* Composition à deux voix ou deux instrumens qui se répondent l'un à l'autre, & qui souvent se réunissent. La plûpart des scènes d'opéra sont, en ce sens, des *dialogues*, & les *duo* italiens en sont toujours; mais ce mot s'applique plus précisément à l'orgue; c'est sur cet instrument qu'un organiste joue des *dialogues*, en se répondant avec différens jeux, ou sur différens claviers. (*J. J. Rousseau.*)

Dialogue. On s'occupe moins aujourd'hui des *dialogues* de l'orgue que de ceux du théâtre. Nos duos, trios & autres morceaux de musique à plusieurs voix sont maintenant *dialogués* comme ceux des Italiens. Les chœurs le sont même très-souvent, & c'est alors qu'ils font le plus d'effet.

Dans tous ces morceaux la route est tracée au Musicien par le Poète; mais le premier a dans son art un moyen d'oppositions que le second n'a pas. Le Poète modifie selon la position & le caractère de ses personnages, leurs idées & leurs sentimens, mais il n'a pour les exprimer que le même langage: il n'en est pas ainsi du Musicien qui, au moyen de son orchestre parle

par tant de voix différentes, & qui a le choix de celles dont il veut faire accompagner la voix de ses acteurs. Le *dialogue* des instrumens venant à l'appui du *dialogue* vocal est pour lui une source impuisable d'expression, de variété de nuances, dont les morceaux *dialogués* des grands maîtres offrent une multitudes d'exemples.

Quant au *dialogue* des scènes, le poète semble encore y tenir le musicien dans sa dépendance; mais de même qu'un compositeur ignorant pourroit défigurer la scène la mieux *dialoguée*, en insérant mal-à-propos des traits d'orchestre entre des demandes & des réponses qui doivent se suivre; en mesurant ce qui doit être simplement récité; en ralentissant le récitatif sur des tirades ou des interlocutions rapides, ou en tronquant ce qui doit être dit lentement & avec détail; de même aussi le compositeur habile peut corriger, par un bon *dialogue* musical, les défauts d'un mauvais *dialogue* poétique.

Si celui-ci est sec & décousu, il est aisé au compositeur de le lier & de l'adoucir; si parmi des longueurs inutiles, il se trouve un mot qui ne l'est pas, c'est à lui de courir si légèrement sur les inutilités, & de donner à ce seul mot heureux, une expression si juste & si marquée, que le reste disparoisse en quelque sorte, & que ce mot seul reste gravé dans l'ame du spectateur. Lorsque la progression naturelle n'est pas gardée dans les paroles, relativement à l'effet que la sienne doit produire, c'est encore au musicien à réparer cela, en donnant à son *dialogue* cette progression négligée par le poète. Enfin, lorsque ce dernier a omis, ou lorsqu'il a supprimé à dessein quelques idées ou quelques sentimens intermédiaires, que les acteurs par conséquent n'expriment pas, mais qu'il seroit à craindre qui échapassent aux spectateurs, le musicien seroit inexcusable de ne savoir pas y suppléer, de ne faire pas révéler par son orchestre ce que ne peuvent exprimer ses personnages.

Un opéra n'est en quelque sorte qu'un *dialogue* continuel. Le récitatif, les chants à deux ou à plusieurs voix, les chœurs mêmes y sont *dialogués*: dans les airs, la voix dialogue souvent avec l'orchestre: l'art de faire *dialoguer* les voix entre elles, les instrumens entre eux, & de faire concourir à la perfection du *dialogue* les parties vocales & instrumentales réunies, doit donc être une des principales études du compositeur dramatique. (*M. Ginguené.*)

DIAPASON. *s. m.* Terme de l'ancienne musique, par lequel les Grecs exprimoient l'intervalle ou la consonnance de l'octave. (Voyez *Octave.*)

Les facteurs d'instrumens de musique nomment aujourd'hui *diapasons* certaines tables où sont marquées les mesures de ces instrumens & de toutes leurs parties.

On appelle encore *diapason* l'étendue convenable à une voix ou à un instrument. Ainsi, quand une voix se force, ou dit qu'elle sort du *diapason*; & l'on dit la même chose d'un instrument, dont les cordes sont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de son, ou qui rend un son désagréable, parce que le ton en est trop haut ou trop bas.

Ce mot est formé de *διὰ*, *par*, & *πᾶσων*, *toutes*; parce que l'octave embrasse toutes les notes du systême parfait. (*J. J. Rousseau.*)

DIAPENTE. *s. f.* Nom donné par les Grecs à l'intervalle que nous appelons quinte, & qui est la seconde des consonnances. (Voyez *Consonnance*, *intervalle*, *quinte.*)

Ce mot est formé de *διὰ*, *par*, & de *πέντε*, *cinq*, parce qu'en parcourant cet intervalle diatoniquement, on prononce cinq différens sons. (*J. J. Rousseau.*)

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris, & par nos anciens musiciens. (Voyez *quinter.*) (*J. J. Rousseau.*)

DIAPHÔNE. *Adj.* On peut voir dans l'article *contre-point chez les anciens*, par M. Ginguené, que Platon, Aristote & plusieurs autres distinguoient les sons en homophônes & antiphônes. Il y est dit aussi que *Gaudentius* étendoit cette division plus loin, puisqu'il les distingue en homophônes, en symphônes, en *diaphônes* & en paraphônes. C'est sur ce passage que se sont appuyés plusieurs savans pour accorder aux anciens la connoissance du contrepoint, ou plutôt de l'harmonie simultanée, parce qu'ils traduisent le mot *diaphonoi* par *dissonant*, & qu'ils y attachent l'acception fausse que l'on donne vulgairement à ce mot. (Voyez Dissonant) Rousseau lui-même dans l'article suivant donne cette interprétation du mot *diaphonie*, et semble par-là reconnoître l'harmonie moderne chez les Grecs, quoique dans son article Contrepoint il exprime un sentiment tout-à-fait opposé.

Ce qui embarrasse sur-tout les savans, c'est la définition du mot *paraphône* dans lequel le père Martini et d'autres, croient reconnoître la quarte, la quinte et l'octave. Si cela étoit, les *paraphônes* ne seroient pas différens des *symphônes* qui expriment ces mêmes intervalles. Et puis que signifieroit la suite du passage de Gaudentius où il dit que les *paraphônes* ne sont ni consonnans (symphonoi) ni dissonans (diaphonoi) mais entre l'un & l'autre? Il est clair qu'il y a ici un vice d'interprétation & qu'on en a donné une aussi fausse au mot *paraphône* qu'au mot dissonant.

On trouve dans l'essai sur la musique une conjecture qui paroît fort vraisemblable, & qui explique le passage de Gaudentius d'une manière très-claire sans qu'on

en puisse induire que le contrepoint fût connu des Grecs.

Les sons appelés *homophonoi* qui ne diffèrent ni au grave ni à l'aigu, sont ce que nous entendons par l'unisson.

Les *symphonoi* (ceux qu'on entend *ensemble*) sont la quinte, la quarte & l'octave.

Les *diaphonoi* (ceux qu'on entend *à part*) sont la tierce, la sixte, les tons, les sémi-tons.

Et enfin les *paraphonoi* sont les octaves des consonnances, c'est-à-dire la onzième, octave de la quarte, la douzième, octave de la quinte, & la quinzième ou double octave.

Ce qui semble justifier cette interprétation, c'est que Gaudentius ajoute qu'on pourroit supposer d'autres sons *paraphônes*; « mais l'étendue des voix, dit-il, & « celle des instrumens ne le comportent pas. »

En effet le systême des Grecs ne passoit pas la double octave, & c'est aussi comme on le voit par nos cinq lignes qui figurent les portées de la voix, l'étendue que peuvent remplir toutes les voix d'hommes faits, à compter du *sol* le plus grave des basses-tailles écrit sur la première ligne de la clef de *fa*, quatrième ligne, jusqu'au *sol* le plus aigu des hautes-contres, écrit sur la dernière ligne de la clef d'*ut* de la troisième ligne. Nous n'avons franchi cet intervalle que par le moyen des dessus exécutés par les femmes, les enfans & les castrati.

Le passage de Gaudentius ne prouve donc pas ni par le mot *diaphône*, ni par le mot *paraphône* que les Grecs aient connu le contrepoint, s'il est vrai que le premier n'exprimât que des sons successifs, & qui n'étoient point entendus avec le son générateur comme l'octave et la quinte, & s'il n'entend par le second que la réplique de ces mêmes consonnances. Cette interprétation explique demême le passage de Longin, cité par le père Martini. (*v. Contrepoint p. 342. II^e. col.*)

(*M. Framery.*)

DIAPHONIE. *s. f.* Nom donné par les Grecs à tout intervalle ou accord dissonant, parce que les deux sons se choquant mutuellement, se divisent, pour ainsi dire, & font sentir désagréablement leur différence. Gui Aretin donne aussi le nom de *diaphonie* à ce qu'on a depuis appelé *déscant*, à cause des deux parties qu'on y distingue.

(*J. J. Rousseau.*)

Diaphonie. Les Grecs, jusqu'au temps de *Bryennius*, le dernier de leurs écrivains sur la musique, qui florissoit vers l'an 1320, emploièrent le mot Διάφωνος, Σύμφωνία, pour signifier *dissonus*, *discordia*, dissonant et discordance des sons. Cependant les écrivains Latins des siècles suivans tels qu'Hubald, Eudes, *Guido*, qui ne connoissoient peut-être qu'imparfaitement la langue grecque, employèrent les mêmes termes dans un sens tout contraire; ils leur firent signifier justement ce que les Grecs désignoient par Συμφωνος, Συμφωνία, consonant, consonance.

Les Grecs entendoient donc par *diaphonie* deux sons qui, exécutés ensemble, étoient discordans & désagréables à l'oreille, & les auteurs latins entendoient par le même mot deux sons dont la co-incidence fréquente flatte agréablement le même organe. St. Isidore de Seville qui écrivoit dans le VII^e. siècle, doit être excepté. La définition qu'il donne est conforme à celle des Grecs. *Diaphonia*, dit-il, *id est voces discrepantes vel dissonæ. Nam Diaphonia semper contraria est symphoniæ, cum symphonia sit conjunctio, & diaphonia disjunctio.* (*Originum, sive Etymologiarum.*)

Il faut remarquer que les dissonances proprement dites n'étoient pas encore en usage du temps de ces auteurs, & qu'ils exprimoient par *diaphonie* cette distinction qu'établit l'oreille entre deux sons, quoique consonnans. Elle sent qu'ils s'accordent, mais non pas qu'ils se confondent. Elle saisit donc entre eux une différence, une distance, une *diaphonie*.

C'est ce qu'Hubald, Eudes & *Guido*, semblent dire tous les trois presque dans les mêmes termes. *Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono. — Diaphonia vocum disjunctionem sonat, cum disjunctæ ab invicem voces concorditer dissonant, et dissonanter concordant.*

Toutes les consonnances pouvoient donc entrer dans la *diaphonie*, excepté l'unisson et peut-être l'octave, dont on ne peut pas dire, ni qu'ils s'accordent en dissonant, ni qu'ils dissonent en s'accordant, puisque les unissons se confondent à l'oreille, & qu'elle a peine à distinguer les octaves.

(*M. Ginguené.*)

DIAPTOSE. Intercidence, ou petite chûte. *s. f.* C'est dans le plain-chant une sorte de Périélèse, ou de passage qui se fait sur la dernière note d'un chant, ordinairement après un grand intervalle en montant. Alors, pour assurer la justesse de cette finale, on la marque deux fois en séparant cette répétition par une troisième note que l'on baisse d'un degré en manière de note sensible, comme *ut*, *si*, *ut*, ou *mi*, *re*, *mi*.

(*J. J. Rousseau.*)

DIASCHISMA. *s. m.* C'est, dans la musique ancienne, un intervalle faisant la moitié du semi-ton mineur. Le rapport en est de 24 à $\sqrt[2]{600}$ & par conséquent irrationnel. (*J. J. Rousseau.*)

DIASTALTIQUE. (Voyez *Mélopée.*)

DIASTEME. *s. m.* Ce mot, dans la musique ancienne, signifie proprement *intervalle*, & c'est le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle simple, par

opposition à l'intervalle composé qu'ils appeloient *systême*. (Voyez *Intervalle*, *Systême*.)

(*J. J. Rousseau.*)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons *quarte*, & qui est la troisième des consonnances. (Voyez *Consonnance*, *Intervalle*, *Quarte*.)

Ce mot est composé de διὰ, *par*, & du génitif de τέσσαρες, *quatre*; parce qu'en parcourant diatoniquement cet intervalle on prononce quatre différens sons. (*J. J. Rousseau.*)

DIATESSERONER, *en latin*, DIATESSERONARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens musiciens. (Voyez *Quarter*.)

DIATONIQUE. *adj.* Le genre *diatonique* est celui des trois qui procède par tons & semi-tons majeurs, selon la division naturelle de la gamme; c'est-à-dire, celui dont le moindre intervalle est d'un degré conjoint: ce qui n'empêche pas que les parties ne puissent procéder par de plus grands intervalles, pourvu qu'ils soient tous pris sur des degrés *diatoniques*.

Ce mot vient du grec διὰ, *par*, & de τόνος, *ton*; c'est-à-dire, passant d'un ton à un autre.

Le genre *diatonique* des Grecs résultoit de l'une des trois règles principales qu'ils avoient établies pour l'accord des tétracordes. Ce genre se divisoit en plusieurs espèces, selon les divers rapports dans lesquels se pouvoit diviser l'intervalle qui le déterminoit; car cet intervalle ne pouvoit se resserrer au delà d'un certain point sans changer de genre. Ces diverses espèces du même genre sont appelées χρόας, *couleurs*, par Ptolomée qui en distingue six; mais la seule en usage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *diatonique-diton que*, dont le tétracorde étoit composé d'un semi-ton foible & de deux tons majeurs. Aristoxène divise ce même genre en deux espèces seulement; savoir, le *diatonique tendre* ou *mol*, & le *syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *ditonique* de Ptolomée. (Voyez les rapports de l'un & de l'autre, *pl. de mus. fig.* 135)

Le genre *diatonique* moderne résulte de la marche consonnante de la basse sur les cordes d'un même mode, comme on peut le voir par la *fig.* des *pl. de mus.* 136 Les rapports en ont été fixés par l'usage des mêmes cordes en divers tons; de sorte que, si l'harmonie a d'abord engendré l'échelle *diatonique*, c'est la modulation qui l'a modifiée, & cette échelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'est exacte ni quant au chant, ni quant à l'harmonie, mais seulement quant au moyen d'employer les mêmes sons à divers usages.

Le genre *diatonique* est, sans contredit, le plus naturel des trois, puisqu'il est le seul qu'on peut employer sans changer de ton. Aussi l'intonation en est elle incomparablement plus aisée que celle des deux autres, & l'on ne peut guères douter que les premiers chants n'aient été trouvés dans ce genre; mais il faut remarquer que, selon les lois de la modulation, qui permet & qui prescrit même le passage d'un ton & d'un mode à l'autre, nous n'avons presque point, dans notre musique, de *diatonique* bien pur. Chaque ton particulier est bien, si l'on veut, dans le genre *diatonique*; mais on ne sauroit passer de l'un à l'autre sans quelque transition chromatique, au moins sous entendue dans l'harmonie. Le *diatonique* pur, dans lequel aucun des sons n'est altéré ni par la clef, ni accidentellement, est appelé par Zarlin *diatono-diatonique*, & il en donne pour exemple le plain-chant de l'église. Si la clef est armée d'un bémol, pour lors c'est, selon lui, le *diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Aristoxène. (Voyez *mol.*) A l'égard de la transposition par dièse, cet Auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de son temps. Sans doute, il lui auroit donné le nom de *diatonique dur*, quand même il en auroit résulté un mode mineur, comme celui d'*E la mi*: car dans ces temps où l'on n'avoit point encore les notions harmoniques de ce que nous appelons tons & modes, & où l'on avoit déja perdu les autres notions que les anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulières des notes qu'aux rapports généraux qui en résultoient. (Voyez *Transposition*. (*J. J. Rousseau.*)

DIATONIQUE I. Il n'y a pas deux définitions du genre *diatonique* dans les auteurs Grecs dont il nous reste des traités sur la musique: tous s'accordent à le faire procéder du grave à l'aigu par un demi-ton, un ton & un ton. Ce demi-ton étoit appelé par les Pythagoriciens *limma* ou plutôt *leimma*, c'est-à-dire différence, résidu ou complément, parce qu'il étoit en effet, la différence du *diton* ou tierce majeure à la quarte: & ce demi-ton, hémi-ton ou limma est le même intervalle que notre sémi-ton majeur, puisqu'il séparoit comme lui la sensible de la tonique. Ainsi la définition des modernes revient à très-peu-près à celle des Grecs. Il y a néanmoins quelque différence entre les deux gammes. Le limma des Grecs étoit de 243 à 256; le sémi-ton majeur est de 15 à 16. 2°. Le limma étoit au grave de chaque tétracorde; *mi fa* sol la; *si ut* ré mi: le semi-ton majeur est à l'aigu; ut ré *mi fa*; sol la *si ut*. 3°. Ces deux gammes sont à la tierce l'une de l'autre.

mi fa sol la si ut ré mi.
ut ré mi fa sol la si ut. 4°. Tous les tons étoient majeurs dans la gamme grecque; la moderne est composée de majeurs & de mineurs. Mais chez eux comme chez nous le plus petit intervalle de chaque tétracorde étoit appelé *demi-ton*; dénomination impropre que très-probablement il n'avoit pas dans l'origine. L'épithète de *diatonique* n'a pu être donnée au plus naturel, au plus ancien de tous les genres que par des musiciens qui mettoient le limma au nombre des tons. Philolaüs & tous les Pythagoriciens, dit Rousseau, art. *limma*, faisoient du limma un intervalle *diatonique* qui répondoit à notre sémi-ton majeur. Je ne

ne sait sur quelle autorité est appuyé ce fait; mais il est facile de démontrer que cela devroit être ainsi. Car le limma est à la vérité le plus petit de tous les intervalles de la gamme *diatonique* naturelle ou harmonique : $\underset{8}{ut}$, $\underset{9}{re}$, $\underset{10}{mi}$, $\underset{11}{fa}$, $\underset{12}{sol}$, $\underset{13}{la}$, $\underset{14}{la}$, $\underset{15}{si}$, $\underset{16}{ut}$: mais tous les intervalles de cette gamme, appartenant à la même progression, & décroissant uniformément du grave à l'aigu, il n'y a pas plus de raison d'appeler *tons* les premiers que les derniers. La gamme des demi-tons, la gamme chromatique ne doit commencer, & ne commence effectivement qu'au seizième harmonique d'un corps sonore quelconque. $\underset{16}{Ut}$ $\underset{17}{ut}$ ✱, $\underset{18}{re}$ $\underset{19}{re}$ ✱, $\underset{20}{mi}$ $\underset{21}{mi}$ ✱...., &c. (Voyez la table de la *génération harmonique*, I^re^. col.) C'est une vérité reconnue par les musiciens grecs, antérieurs à ceux dont il nous reste des traités. « Ils savoient, dit Aristide Quintilien, » *édition de Meibom*, *p.* 114, que le rapport du ton » est de 8 à 9, puisqu'il est la différence de la quarte » à la quinte. Pour trouver le rapport du demi-ton, » ils doublèrent les deux termes de celui du ton, n'y » ayant aucun nombre moyen entre 8 & 9; mais » entre 16 & 18 ils trouvèrent 17, qu'ils prétendirent » être le secteur du ton en deux demi-tons.... C'est » par une semblable opération qu'ils trouvèrent les » quarts de ton, de 32 à 33, de 33 à 34, de 34 » à 35, de 35 à 36, &c. » Ces anciens ne regardoient donc comme demi-tons, ils n'appeloient donc demi-tons, que les intervalles dans les rapports de 16 à 17, & de 17 à 18; mais ni l'un ni l'autre de ces intervalles ne pouvoit faire la fonction du limma, c'est-à-dire, faire la différence de la tierce majeure à la quarte; car, ou les deux tons de cette tierce étoient majeurs, comme ils le sont dans les traités des musiciens grecs, recueillis par Meibomius, ou, ce qui est plus probable, ils étoient l'un majeur, l'autre mineur. Dans le premier cas, le limma étoit de 243 à 256; car $\frac{8}{9} \times \frac{8}{9} \times \frac{243}{256}$, égalent $\frac{3}{4}$, qui est le rapport de la quarte. Dans le second cas, le limma étoit comme notre soi-disant semi-ton majeur, de 15 à 16; car $\frac{8}{9} \times \frac{9}{10} \times \frac{15}{16}$, égalent $\frac{3}{4}$. Dans aucun cas le limma ne pouvoit être augmenté ni diminué, puisque les deux cordes extrêmes de tout tétracorde devoient invariablement conserver le même rapport, & sonner toujours la quarte. Le limma ne pouvoit donc être moindre de 243 à 256, ou de 15 à 16. Or, chacun des deux demi-tons pythagoriques, est moindre que l'un ou l'autre de ces limma : aucun d'eux ne pouvoit donc entrer dans un tétracorde diatonique. Les demi-tons, les véritables demi-tons, ceux de 16 à 17, & de 17 à 18, ne durent donc pas être regardés comme *diatoniques* par les Pythagoriciens. Le limma ne dut par conséquent pas être appelé par eux, *demi-ton*. Ils ne donnèrent donc, suivant toute apparence, le nom de *diatonique* au genre le plus naturel, que parce qu'ils appeloient *tons*, comme nous devrions encore le faire, tous les intervalles consécutifs des tétracordes de ce genre. (Voyez *Semi-ton*.)

II. Le genre *diatonique* est, sans contredit le plus naturel des trois. Rousseau, art. *diatonique*. Sans contredit : mais ce n'est pas par la raison qu'il en donne, puisqu'il est le seul, dit-il, qu'on peut employer sans changer de ton. Cela n'est vrai, ni des genres de la musique ancienne, ni des genres de la moderne. Les anciens pouvoient, & l'on peut encore dans un seul mode, faire usage des trois genres à-la-fois ou successivement. Les Grecs le pouvoient, puisque les différentes formules de leurs trois genres étoient des chants appartenans tous au même mode & à la même harmonie, sur la seule basse fondamentale, 1, 2, 3, 4. (Voyez mon article *Basse-Fond*, n°. IV.) Nous pouvons donc encore le faire, puisque nos gammes *diatonique* & chromatique renferment tous les sons de leurs genres *diatonique* & chromatique. Nous le pouvons, puisqu'il est démontré que notre genre *diatonique* résulte des seuls mouvemens fondamentaux d'octave, de quinte & de quarte. (Voyez *ibid.*) & que la salvation chromatique des accords de septième diminuée, de quinte superflue, & de sixte italienne, se fait régulièrement par un mouvement fondamental d'octave. (Voyez mon article *Dissonance*.) Nous le pouvons, puisque toute la gamme chromatique se sauve régulièrement sur la *diatonique*. (Voyez la table de la générat. harmon., col. I & II, voyez aussi *Salvation*. Ainsi toute la gamme d'*ut* peut porter sur la basse-fondamentale $\underset{1}{ut}$, $\underset{2}{ut}$, $\underset{3}{sol}$, $\underset{4}{ut}$. Le genre chromatique moderne est exactement le résultat de la basse fondamentale $\underset{1}{ut}$, $\underset{2}{ut}$. Donc, les deux genres appartiennent à la même basse fondamentale & au même mode. A l'égard du genre enharmonique, lorsqu'il plaira à nos musiciens exécutans, de graduer enharmoniquement le manche de leurs instrumens, ou les piano-forté & les clavecins enharmoniques, on leur démontrera facilement que la gamme enharmonique se résout par le même mouvement fondamental que la *diatonique* & la chromatique.

« Chaque ton particulier, dit Rousseau, article » *diatonique*, est bien si l'on veut, dans le genre *dia-* » *tonique*; mais on ne sauroit passer de l'un à l'autre » sans quelque transition chromatique, au moins » sous entendue dans l'harmonie. » Cela est faux, absolument faux; il n'y a point de chromatique dans l'harmonie de cette basse fondamentale, *ut*, *sol*, *ut*, *sol*, *re*, *sol*. Pour que le chant *fa* ✱ *sol* produit par la basse fondamentale *re sol*, pût être regardé comme chromatique, il faudroit, 1° Que l'intervalle *fa* ✱ *sol*, que les modernes appellent semi-ton majeur, fût un intervalle chromatique. On a vu dans le n°. précédent qu'il est *diatonique*. Il faudroit, 2°. que le son *fa* ✱ appartînt à la gamme chromatique, ce qui n'est pas; car *fa* ✱ est la tierce majeure de *re*, c'est-à-dire, qu'il est, par le calcul des vibrations, les $\frac{5}{4}$ de $\underset{36}{re}$. Donc *fa* ✱ égale 45. Or, (Voyez la table de la générat. harmon., col. I.) la gamme *diatonique* s'étend

du 8e. terme au 16e.; la chromatique du 16e. au 32e.; l'enharmonique, du 32e. au 64e. $\underset{45}{\textit{Fa}}$ ✻ appartient donc à la gamme enharmonique. Striƈtement parlant, le paſſage *fa* ✻ *ſol*, après le mode d'*ut*, devroit donc être regardé comme un paſſage enharmonique. Or, un muſicien ſe couvriroit de ridicule en avançant une ſemblable propoſition; il eſt donc bien plus ridicule, en regardant ce paſſage comme chromatique, puiſque dans *fa* ✻ *ſol*, il n'y a ni intervalle, ni corde chromatique.

Quelle ſingularité dans la théorie des modernes! Le paſſage de l'accord ſenſible à l'accord parfait, eſt regardé par tous les théoriciens comme *diatonique*, & celui de l'accord parfait majeur de la ſeconde à l'accord parfait majeur de la quinte, comme chromatique. Mais qu'eſt-ce que l'accord ſenſible, *ſol*, *ſi*, *re*, *fa?* Eſt-ce autre choſe qu'un accord parfait, $\underset{12}{\textit{ſol}}$, $\underset{15}{\textit{ſi}}$, $\underset{18}{\textit{re}}$, $\underset{21}{\textit{mi}}$ ✻, ou $\underset{4}{\textit{ſol}}$, $\underset{5}{\textit{ſi}}$, $\underset{6}{\textit{re}}$, $\underset{7}{\textit{mi}}$ ✻? (Voyez *Diſſonnance.*) Dans cette réſolution, *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*; *ſol*, *ut*, *mi*, le chant ſupérieur eſt *fa*, *mi*, ou plutôt, $\underset{21}{\textit{mi}}$ ✻ $\underset{20}{\textit{mi}}$. Mais l'intervalle de 20 à 21 eſt chromatique: mais *mi* ✻ eſt une corde de la gamme chromatique; donc le paſſage *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*; *ſol*, *ut*, *mi*, eſt un paſſage chromatique: au contraire, le paſſage du *fa* ✻ au *ſol* dans l'accord précédent, eſt le même que celui du *ſi* à l'*ut*; c'eſt un véritable paſſage *diatonique.* Il l'eſt certainement dans le mode de *ſol*; il ne peut pas être chromatique dans le mode d'*ut*, c'eſt-à-dire dans le paſſage d'*ut* à *ſol*, puiſque ni l'intervalle, ni la corde ne ſe trouve dans la gamme chromatique. Cependant le paſſage *mi* ✻ *mi* eſt appelé *diatonique*, le paſſage *fa* ✻ *ſol*, chromatique. Voilà les théories modernes!

III. Le chant eſt naturel à l'homme. De tous les chants, le *diatonique* eſt le plus naturel: de tous les chants *diatoniques*, le plus ancien dont il ſoit fait mention dans l'hiſtoire de la muſique, c'eſt celui du tétracorde *diatonique* grec. *Si*, *ut*, *re*, *mi.* Quoi donc? ce chant *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, ſeroit-il auſſi le plus naturel de tous les chants *diatoniques?*

Rameau chercha le principe du tétracorde dans les produits harmoniques de la baſſe fondamentale: il eut aſſez de génie pour tenter cette découverte; aſſez de ſcience, de pénétration ou de bonheur, pour y réuſſir. $\underset{15}{\textit{Si}}$, $\underset{16}{\textit{ut}}$, $\underset{18}{\textit{re}}$, $\underset{20}{\textit{mi}}$, eſt en effet un des chants harmoniques de la baſſe fondamentale, $\underset{3}{\textit{ſol}}$, $\underset{4}{\textit{ut}}$, $\underset{3}{\textit{ſol}}$, $\underset{4}{\textit{ut}}$. Voilà un ſuccès vraiment glorieux pour l'auteur du ſyſtême de la baſſe fondamentale. Mais ce qui a pu contenter un muſicien, ne doit pas ſuffire au philoſophe, dans un ſiècle où les muſiciens ne ſe piquent pas de philoſophie. La même baſſe fondamentale produit pluſieurs chants: quel a été le motif de préférence des anciens en faveur du chant *ſi*, *ut*, *re*, *mi?* Il faudroit pouvoir démontrer, que de tous les chants produits par la même baſſe fondamentale, celui du tétracorde grec réunit excluſivement le naturel de l'intonation, la facilité de l'accord, l'harmonie de l'accompagnement, & la liaiſon avec les modes les plus analogues au mode principal. C'eſt ce que j'ai eſſayé dans le no. IV de l'art. Baſſe fondamentale.

Il faudroit encore, pour concilier l'hiſtoire avec la nature & la ſaine phyſique, découvrir le rapport que peut avoir avec les tétracordes grecs, ce myſtérieux quaternaire harmonique de Pythagore, inacceſſible aux recherches, aux calculs & aux dépenſes du divin Platon. J'ai expoſé mes aperçus ſur cet objet dans l'art. *Quaternaire*, & j'ai donné quelques obſervations ſur le ſentiment de l'auteur du mémoire ſur la muſique des anciens, à l'art. Grèce.

Rouſſeau prétend, art. *diatonique*, que ce genre réſultoit chez les Grecs, de l'une des trois règles principales qu'ils avoient établies pour l'accord des tétracordes. On ſe convaincra probablement par la leƈture du no. IV de l'art. Baſſe fondamentale, que ces règles réſultoient plutôt des obſervations faites ſur le tétracorde *diatonique.* Dans les beaux arts, les chef-d'œuvres ont toujours précédé les règles.

(*M. l'abbé Feytou.*)

DIATONIQUES. (SONS *ou* CORDES) Euclide diſtingue ſous ce nom, parmi les ſons mobiles, ceux qui ne participent point du genre épais, même dans le chromatique & l'enharmonique. Ces ſons dans chaque genre ſont au nombre de cinq; ſavoir, le troiſième de chaque tétracorde; & ce ſont les mêmes que d'autres auteurs appellent *apycni.* (Voyez *apycni*, *genre*, *tétracorde.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

DIAULE, on appeloit *diaule* une flûte double, ſans doute par oppoſition au *monaule* qui étoit une flûte ſimple. Voyez *Monaule.*

(M. *de Caſtilhon.*)

DIAULIE. Dans quelques auteurs on trouve que, dans l'ancien théâtre, tous les aƈteurs venant à ſe taire, on entendoit un joueur de flûte qui exécutoit un air dans l'intérieur du théâtre: cet air s'appeloit *diaulie*, et probablement on l'exécutoit ſur le *diaule;* au moins le nom de *diaulie* le fait ſoupçonner, & le grand uſage que les anciens faiſoient de la flûte double, ou *diaule* ſur leur théâtre, ſemble le confirmer. (M. *de Caſtilhon.*)

DIAZEUXIS. *ſ. f.* Mot grec qui ſignifie *diviſion*, *ſéparation*, *disjonƈtion.* C'eſt ainſi qu'on appeloit, dans l'ancienne muſique, le ton qui ſéparoit deux tétracordes disjoints, & qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *diapente.* C'eſt notre *ton* majeur, dont le rapport eſt de 8 à 9, & qui eſt en effet la différence de la quinte à la quarte.

(*J. J. Rouſſeau.*)

La *diazeuxis* se trouvoit, dans leur musique, entre la mèse & la paramèse, c'est-à-dire, entre le son le plus aigu du second tétracorde & le plus grave du troisième; ou bien entre la nète synnemenon & la paramèse hyperboleon, c'est-à-dire, entre le troisième & le quatrième tétracorde, selon que la disjonction se faisoit dans l'un ou dans l'autre lieu: car elle ne pouvoit se pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les cordes homologues des deux tétracordes entre lesquels il y avoit *diazeuxis*, sonnoient la quinte, au lieu qu'elles sonnoient la quarte quand ils étoient conjoints. (*J. J. Rousseau.*)

DIESE ou DIÉSIS, chez les modernes, n'est pas proprement, comme chez les anciens, un intervalle de musique; mais un signe de cet intervalle, qui marque qu'il faut élever le son de la note devant laquelle il se trouve, au-dessus de celui qu'elle devroit avoir naturellement, sans cependant la faire changer de degré ni même de nom. Or comme cette élévation se peut faire du moins de trois manières dans les genres établis, il y a trois sortes de *dièses*; savoir,

1°. Le *dièse* enharmonique mineur ou simple *dièse*, qui se figure par une croix de Saint André, ainsi ×. Selon tous nos musiciens, qui suivent la pratique d'Aristoxène, il élève la note d'un quart-de-ton; mais il n'est proprement que l'excès du semi-ton majeur sur le semi-ton mineur. Ainsi du *mi* naturel au *fa* bémol, il y a un dièse enharmonique, dont le rapport est de 125 à 128.

2°. Le *dièse* chromatique, double *dièse* ou *dièse* ordinaire, marqué par un double croix 𝄪 élève la note d'un semi-ton mineur. Cet intervalle est égal à celui du bémol; c'est-à-dire, la différence du semi-ton majeur au ton mineur: ainsi, pour monter d'un ton depuis le *mi* naturel, il faut passer au *fa dièse*. Le rapport de ce *dièse* est de 24 à 25. Voyez sur cet article une remarque essentielle au mot *semi-ton*.

3°. Le *dièse* enharmonique majeur ou triple *dièse*, marqué par une croix triple élève, selon les Aristoxéniens, la note d'environ trois quarts de ton. Zarlin dit qu'il l'élève d'un semi-ton mineur; ce qui ne sauroit s'entendre de notre semiton, puisqu'alors ce *dièse* ne différeroit en rien de notre *dièse* chromatique.

De ces trois *dièses*, dont les intervalles étoient tous pratiqués dans la musique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui soit en usage dans la nôtre; l'intonation des *dièses* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté presque insurmontable, & leur usage étant d'ailleurs aboli par notre système tempéré.

Le *dièse*, de même que le bémol, se place toujours à gauche, devant la note qui le doit porter; & devant ou après le chiffre, il signifie la même chose que devant une note. (Voyez *chiffres.*) Les *dièses* qu'on mêle parmi les chiffres de la basse-continue, ne sont souvent que de simples croix comme le *dièse* enharmonique; mais cela ne sauroit causer d'équivoque, puisque celui-ci n'est plus en usage.

Il y a deux manières d'employer le *dièse*: l'une accidentelle, quand dans le cours du chant on le place à la gauche d'une note. Cette note dans les modes majeurs se trouve le plus communément la quatrième du ton; dans les modes mineurs, il faut le plus souvent deux *dièses* accidentels, surtout en montant; savoir, un sur la sixième note & un autre sur la septième. Le *dièse* accidentel n'altère que la note qui le suit immédiatement, ou, tout au plus, celles qui dans la même mesure se trouvent sur le même degré, & quelquefois à l'octave, sans aucun signe contraire.

L'autre manière est d'employer le *dièse* à la clef, & alors il agit dans toute la suite de l'air & sur toutes les notes qui sont placées sur le même degré où est le *dièse*, à moins qu'il ne soit contrarié par quelque bémol ou béquarre, ou bien que la clef ne change.

La position des *dièses* à la clef n'est pas arbitraire, non plus que celle des bémols; autrement les deux semi-tons de l'octave seroient sujets à se trouver entr'eux hors des intervalles prescrits. Il faut donc appliquer aux *dièses* un raisonnement semblable à celui que nous avons fait au mot bémol, & l'on trouvera que l'ordre des *dieses* qui convient à la clef, est celui des notes suivantes, en commençant par *fa* & montant successivement de quinte, ou descendant de quarte jusqu'au *la*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *dièse* du *mi*, qui le suivroit, ne diffère point du *fa* sur nos claviers.

ORDRE DES DIESES A LA CLEF.

Fa, *Ut*, *Sol*, *Re*, *La*, &c.

Il faut remarquer qu'on ne sauroit employer un *dièse* à la clef sans employer aussi ceux qui le précèdent; ainsi le *dièse* de l'*ut* ne se pose qu'avec celui du *fa*; celui du *sol* qu'avec les deux précédens, &c.

J'ai donné, au mot *clef transposée*, une formule pour trouver tout d'un coup si un ton ou mode doit porter des *dièses* à la clef, & combien.

Voilà l'acception du mot *dièse*, & son usage, dans la pratique. Le plus ancien manuscrit où j'en aie vu le signe employé, est celui de Jean de Muris;

ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de son invention. Mais il ne paroît avoir, dans ses exemples, que l'effet du béquarre : aussi cet auteur donne-t-il toujours le nom de *diesis* au semi-ton majeur.

On appelle *dièses*, dans les calculs harmoniques, certains intervalles plus grands qu'un comma & moindres qu'un semi-ton, qui font la différence d'autres intervalles engendrés par les progressions & rapports des consonnances. Il y a trois de ces *dièses*. 1°. le *dièse majeur*, qui est la différence du semi-ton majeur au semi-ton mineur, & dont le rapport est de 125 à 128. 2°. le *dièse mineur*, qui est la différence du semi-ton mineur au *dièse majeur*, & en rapport de 3072 à 3125. 3°. & le *dièse maxime*, en rapport de 243 à 250, qui est la différence du ton mineur au semi-ton maxime. (Voyez *Semi-Ton.*)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverses du même mot dans le même art, ne sont guère propres qu'à causer de fréquentes équivoques, & à produire un embrouillement continuel. (*J. J. Rousseau.*)

DIESE. Pour plus d'exactitude, il faudroit ajouter à ce que dit Rousseau sur les différens *dièses*, que l'intervalle *si* ✻ *ut*, est un *dièse* majeur, ainsi que l'intervalle *re* ✻ *mi* ♭ ; et que l'intervalle *ut* ♭, *si* ✻, dans lequel *si* est à l'aigu, est un dièse mineur.

J'avertis que *si* est à l'aigu, parce qu'il est d'usage, quand on désigne un intervalle, de nommer d'abord le plus grave, & qu'ayant nommé *ut* ♭ le premier, il ne faudroit pas croire que le *si* ✻, qui vient ensuite, forme avec lui une septième; mais la somme du *dièse* qui élève le *si* avec celle du bémol qui abaisse l'*ut*, étant plus forte que celle du sémiton majeur qui sépare le *si* naturel de l'*ut* naturel, il en résulte que l'*ut* ♭ est véritablement plus grave que le *si* ✻. (M. *Suremain de Missery.*)

DIESE. M. Suremain de Missery a fait sur cet article de Rousseau des observations relatives à la théorie : je me contenterai d'en faire quelques-unes à l'égard de la pratique.

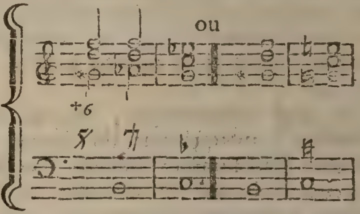
Il y a au commencement de cet article une sorte de confusion dans la distinction que fait Rousseau entre les anciens & les modernes.

» Chez les modernes, dit-il, ... il y a trois » sortes de *dièses*, ... le dièze enharmonique mi- » neur, ... qui se figure par une croix de S. An- » dré, &c. » On croiroit qu'il parle de ce qui se pratique aujourd'hui; cependant il dit plus loin : » de » ces trois dièses, dont les intervalles étoient tous » pratiqués dans la musique ancienne, il n'y a plus » que le chromatique qui soit employé dans la no- » tre. » Qu'entendoit-il donc par ancien & moderne ?

On pourroit attribuer à la musique trois époques principales. 1°. Celle de sa naissance en général, soit que Pythagore le premier l'ait réduite en systême, soit qu'il ait trouvé ce systême tout établi chez d'autres nations. Cette époque qui va jusqu'à l'invention du contre-point en Italie est assurément la plus ancienne, cependant pour éviter toute équivoque, il seroit bon, en parlant de la musique qu'elle a produite, de la désigner par la *musique des Grecs ;* & de dire par exemple : les Grecs (& non pas les anciens) avoient trois sortes de *dèses*, &c.

La seconde époque comprendra depuis l'invention du contrepoint, par *Guido d'Arrezzo*, jusque vers le commencement de ce siècle, & l'on ne donnera le titre d'ancien qu'à la musique & aux ouvrages relatifs à cet art, produits dans cet intervalle. La musique moderne datera depuis les ouvrages de *Zarlino* jusqu'à nos jours. C'est la seule manière de se bien entendre.

Rousseau a tort de dire que » des trois *dièses*, » dont les intervalles étoient tous pratiqués dans la » musique ancienne, il n'y a plus que le chroma- » tique qui soit en usage dans la nôtre. « Cela n'est pas exact, au moins quant à la forme. Nous n'exprimons, à la vérité, par aucun signe le dièse enharmonique, mais nous ne le pratiquons pas moins dans les transitions ainsi appelées, & qui diffèrent, comme on le verra au mot enharmonique, de l'acception que lui donnoient les Grecs. Encore arrive-t-il à quelques auteurs de désigner les transitions enharmoniques, par le moyen de nos *dièses* & de nos bémols; comme dans l'exemple suivant.



On y voit le *sol dièse*, désigné ensuite comme *la* bémol, quoiqu'il soit exécuté sur nos claviers par la même touche.

Nous avons aussi un second signe qu'on appelle double dièse, & qui a la forme d'une croix triple, comme celui des Aristoxeniens. Il est vrai qu'il n'élève la note devant laquelle on le place que d'un semi-ton mineur, comme le *dièse* ordinaire, mais il n'en doit pas moins être distingué. Il sert à hausser une note déja *dièsée*, comme lorsqu'on veut passer en *sol* ✻, le *fa* qui portoit déja un *dièse*, comme sensible de *sol*, en doit avoir deux, comme sensible de *sol* ✻; quelques auteurs le marquent d'une simple croix ✕. Quelques-uns l'emploient encore, au lieu du *dièse* ordinaire, sur les cordes *mi* & *si*, quand on veut les dièser, comme déja *dièsées* naturellement. Voyez *double dièse* & *croix*.

Il y a peu d'exactitude & de précision dans ce

que dit Rousseau sur le *dièse* accidentel. » Cette » note, dans les modes majeurs, (celle qui porte un » *dièse*,) se trouve plus communément, dit-il, la » quatrième du ton. « Il falloit dire, peut-être, pour plus de clarté, la quatrième du ton que l'on quitte, & la septième de celui où l'on va entrer. « Dans les modes mineurs, ajoute-t-il, il faut le « plus souvent deux *dièses* accidentels, sur-tout en « montant.... sur la sixième note & sur la sep- « tième. » Il n'en faut qu'en montant, & encore n'en met-on pas toujours.

Rousseau renvoie, pour la position des *dièses* au raisonnement qu'il a fait sur celle des bémols: je renvoie aussi au même mot pour les observations, que j'ai faites sur ce raisonnement, & l'on y trouvera les règles les plus certaines & les plus claires pour la position des *dièses*. (Voyez Bémol.) (Voyez aussi le mot *clef transposée*.)

(*M. Framery*.)

DIÉSER. *v. a.* C'est armer la clef de dièses, pour changer l'ordre & le lieu des semi-tons majeurs, ou donner à quelque note un dièse accidentel, soit pour le chant, soit pour la modulation. (Voyez *dièse*.) (*J. J. Rousseau*.)

Diéser. * Je ne crois pas avoir jamais vu ce mot pris dans le premier sens que lui donne Rousseau. Obligé de lui donner un régime puisqu'il le regarde, & avec raison, comme un verbe actif, il faudroit donc dire *diéser* la clef? Je doute que cette locution soit d'usage.

Ce mot signifie élever une note par un *dièse* accidentel. Rousseau ajoute: » soit pour le chant, soit » pour la modulation. » Je ne sais ce que cela signifie. 1°. Il est bien sûr, au moins dans notre systême, que toutes les fois qu'il paroît un *dièse* dans le chant, il indique nécessairement une modulation, c'est-à-dire un changement de gamme, soit que l'on passe d'une tonique à l'autre, comme d'*ut* à *sol*, soit que sur la même tonique, on passe de la gamme diatonique comprise depuis le 8e. jusqu'au 16e. degré, à la gamme chromatique, qui va du 16e. au 32e. 2°. Toutes les fois que l'on *dièse* pour la modulation, on *dièse* aussi pour le chant, au moins pour celui de la partie où se trouve le *dièse*. On ne pouvoit donc pas distinguer comme deux cas différens, l'emploi du *dièse* pour le chant ou pour la modulation. (*M. Framery*.)

DIESIS. *s. m.* C'est, selon le vieux Bacchius, le plus petit intervalle de l'ancienne musique. Zarlin dit que Philolaüs Pythagoricien, donna le nom de *diesis* au limma; mais il ajoute peu après que le *diesis* de Pythagore est la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Aristoxène, il divisoit sans beaucoup de façons le *ton* en deux parties égales; ou en trois, ou en quatre. De cette dernière division résultoit le *dièse* enharmonique mineur ou quart de ton; de la seconde, le *dièse* mineur chromatique ou le tiers d'un ton; & de la troisième, la *dièse* majeur, qui faisoit juste un demi-ton.

(*J. J. Rousseau*.)

* Diesis. Il faut relever ici une inadvertance dans l'expression. Rousseau dit qu'Aristoxène divise le ton en deux, en trois, & en quatre parties égales. De cette dernière division, ajoute-t-il, (c'est celle en quatre parties,) résulte le *dièse* enharmonique, &c.; de la seconde, (c'est celle en trois) le *dièse* mineur, &c. de la troisième.... Cette troisième est deja employée, puisque c'est la dernière & qu'il a commencé par là; mais il a suivi l'ordre rétrograde, & la première division est devenue pour lui la troisième. Il se seroit exprimé plus clairement & sans équivoque, s'il avoit dit: de la première résulte le *dièse* majeur, &c.

(*M. Framery*.)

DIEZEUGMENON. *génit. fém. plur.* Tétracorde *diezeugmenon* ou *des séparées*, est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le second. (Voyez *Tétracorde*.)

(*J. J. Rousseau*.)

DIMINUÉ. *adj.* Intervalle *diminué* est tout intervalle mineur dont on retranche un semi-ton par un dièse à la note inférieure, ou par un bémol à la supérieure. A l'égard des intervalles justes que forment les consonnances parfaites, lorsqu'on les diminue d'un semi-ton l'on ne doit point les appeler *diminués*, mais *faux*; quoiqu'on dise quelquefois mal-à-propos *quarte diminuée*, au lieu de dire fausse quarte, & *octave diminuée*, au lieu de dire fausse octave.

(*J. J. Rousseau*.)

* Diminué. Rousseau, à l'article *intervalle*, avance tout le contraire de ce qu'il dit ici.

» Les consonnances parfaites sont invariables par » leur nature; quand leur intervalle est ce qu'il doit » être, elles sont *justes*. Que si l'on altère cet in- » tervalle d'un semi-ton, la consonnance s'appelle » fausse & devient dissonance; *superflue*, si le semi- » ton est ajouté; *diminuée*, s'il est retranché. C'est » mal-à-propos qu'on donne le nom de fausse quinte » à la quinte *diminuée*; c'est prendre le genre pour » l'espèce. La quinte superflue est aussi fausse que » la *diminuée*, & l'est même davantage à tous égards. »

Il dit au mot *Quinte*:

» La quinte peut s'altérer de deux manières; sa- » voir, en *diminuant* son intervalle d'un semi-ton, » & alors elle s'appelle *fausse quinte*, & devroit » s'appeler *quinte diminuée*, ou en augmentant d'un » semi-ton ce même intervalle, & alors elle s'ap- » pelle quinte superflue. »

On voit par ces deux passages, que Rousseau veut que l'on dise quinte *diminuée*, au lieu de fausse

quinte, & il en eſt de même pour la quarte, ce qui contredit ce qu'il vient d'établir au mot *diminué.*

Voici le rapprochement des deux paſſages :

On ne doit point appeler ces intervalles faux, mais *diminués*. C'eſt mal-à-propos que l'on dit quarte *diminuée* au lieu de fauſſe quarte. (Voyez *Diminuée.*)

C'eſt mal-à-propos qu'on donne le nom de fauſſe quinte à la quinte *diminuée.* (Voyez *Intervalle.*) La fauſſe quinte devroit s'appeler quinte *diminuée.* (Voyez *Quinte.*)

Or, la quarte eſt dans le même cas que la quinte ; c'eſt une conſonnance parfaite.

L'article de Rouſſeau devroit être rédigé ainſi :

A l'égard des intervalles juſtes que forment des conſonnances parfaites, lorſqu'on les *diminue* d'un ſemi-ton, on les appelle *diminués* ou faux ; on dit même plus ordinairement fauſſe quarte, que quarte *diminuée* ; fauſſe quinte, que quinte *diminuée* ; fauſſe octave, qu'octave *diminuée.*

(*M. Suremain de Miſſery.*)

DIMINUTION. *ſ. f.* Vieux mot, qui ſignifioit la diviſion d'une note longue, comme une ronde ou une blanche, en pluſieurs autres notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les fredons & autres paſſages qu'on a depuis appelés *roulemens* ou *roulades.* (*Voyez ces mots.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

* Diminution. La définition de Rouſſeau manque d'une certaine préciſion. Ce n'eſt pas dans un ſens abſolu que ce mot ſignifioit la diviſion d'une note longue en notes de moindre valeur, car alors toute note plus brève que la plus longue de toutes auroit été une *diminution* ; mais ce mot s'employoit dans l'harmonie, par comparaiſon entre deux parties, dont l'une tenoit une note longue, tandis que l'autre parcouroit un cercle de notes plus brèves pendant le même eſpace. Ainſi, tandis que le deſſus tient une ronde, ſi la baſſe touche quatre noires, il y a *diminution.* Il en eſt de même ſi, ſur une blanche à la baſſe, le deſſus paſſe pluſieurs notes de moindre figure. Enfin il y a *diminution* toutes les fois que deux parties marchant enſemble, ne forment pas des notes de même valeur. Le contre-point figuré, eſt néceſſairement rempli de *diminutions.*

(*M. Framery.*)

DIOPI. Athénée dit que c'étoit une eſpèce de flûte, & Dalechamp, dans ſes remarques ſur cet auteur, prétend, avec aſſez de vraiſemblance, qu'elle ſe nommoit *diopi*, parce qu'elle n'avoit que deux trous, ce qui devoit fournir une mélodie bien bornée.

(*M. de Caſtilhon.*)

DIOXIE. *ſ. f.* C'eſt, au rapport de Nicomaque, un nom que les anciens donnoient quelquefois à la conſonnance de la quinte, qu'ils appeloient plus communément *diapente.* (Voyez *Diapente.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

DIPHTONGUE. *ſ. f.* On appeloit quelquefois la tierce majeure *diphtongue*, apparemment parce qu'elle eſt compoſée de deux tons.

(*M. de Caſtilhon.*)

DIRECT. *adj.* Un intervalle *direct* eſt celui qui fait un harmonique quelconque ſur le ſon fondamental qui le produit. Ainſi la quinte, la tierce majeure, l'octave, & leurs répliques ſont rigoureuſement les ſeuls intervalles *directs* : mais par extenſion, l'on appelle encore intervalles *directs* tous les autres, tant conſonnans que diſſonans, que fait chaque partie avec le ſon fondamental pratique, qui eſt ou doit être au-deſſous d'elle ; ainſi la tierce mineure eſt un intervalle *direct* ſur un accord en tierce mineure, & de même la ſeptième ou la ſixte ajoutée ſur les accords qui portent leur nom.

Accord direct, eſt celui qui a le ſon fondamental au grave, & dont les parties ſont diſtribuées, non pas ſelon leur ordre le plus naturel, mais ſelon leur ordre le plus rapproché. Ainſi l'accord parfait *direct* n'eſt pas octave, quinte & tierce, mais tierce, quinte & octave. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Direct. En un mot tout intervalle ou tout accord eſt direct, lorſqu'il eſt rangé ſuivant l'ordre de l'échelle.

On entend même encore par accords *directs*, ceux dont le ſon fondamental eſt au grave, quelque ſoit l'arrangement des parties. Ainſi *ut ſol mi* eſt un accord *direct*, comme *ut mi ſol.* Le mot *direct* eſt dans ce cas oppoſé au mot *Renverſé.* (*M. Framery.*)

V. au Supplément, l'art. de M. Feytou.

DISCANT ou DÉCHANT. *ſ. f.* C'étoit, dans nos anciennes muſiques, cette eſpèce de contre-point que compoſoient ſur-le-champ les parties ſupérieures en chantant impromptu ſur le Tenor ou la Baſſe ; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la muſique, pour pouvoir être exécutée de cette manière par des muſiciens auſſi peu habiles que ceux de ce temps là. *Diſcantat*, dit Jean de Muris, *qui ſimul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex diſtinctis ſonis ſonus unus fiat, non unitate ſimplicitatis, ſed dulcis concordiſque mixtionis unione.* Après avoir expliqué ce qu'il entend par conſonnances, & le choix qu'il convient de faire entre elles, il reprend aigrement les chanteurs de ſon temps qui les pratiquoient preſque indifféremment. « De quel front, » dit-il, ſi nos règles ſont bonnes, oſent *déchanter* » ou compoſer le *diſcant*, ceux qui n'entendent rien » au choix des accords, qui ne ſe doutent pas même » de ceux qui ſont plus ou moins concordans, qui » ne ſavent ni deſquels il faut s'abſtenir, ni deſquel

» on doit user le plus fréquemment, ni dans quels » lieux il les faut employer, ni rien de ce qu'exige » la pratique de l'art bien entendu? S'ils rencontrent, » c'est par hasard; leurs voix errent sans règle sur le » tenor: qu'elles s'accordent si Dieu le veut; ils jettent » leurs sons à l'aventure, comme la pierre que lance » au but une main mal-adroite, & qui de cent fois » le touche à peine une. » Le bon Magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure & simple harmonie, dont son siècle abondoit ainsi que le nôtre. *Heu! proh dolor! his temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio, colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum; nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium! ô mala coloratio, irrationabilis excusatio! ô magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone! sic enim concordiæ confunduntur cum discordiis, ut nullatenus una distinguatur ab aliâ. O si antiqui periti musicæ, doctores tales audissent discantatores, quid dixissent? quid fecissent? Sic discantantem increparent, & dicerent: non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum & concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es; ô utinam taceres! Non concordas, sed deliras & discordas.* (*J. J. Rousseau.*)

DISCANT, c'est-à-dire, double chant. Le plus ancien exemple cité par Ducange de l'usage du mot *Discantus*, *Discantare*, est tiré de Hugotio de Vercelli, Evêque de Ferrare, qui mourut en 1212. Mais une autorité aussi ancienne, peut-être, & surement meilleure, est celle de Francon de Cologne, que nous nommons Francon de Paris. Il définit & applique ce mot, dans son traité intitulé, *Ars cantus mensurabilis*, de manière à ne laisser aucun doute sur l'usage commun dont il étoit à la fin du XI^e. siècle ou au commencement du XII^e., pour signifier un chant composé à l'impromptu sur le plain-chant. *Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in quâ illi diversi cantus per voces longas, & breves & semibreves proportionaliter adæquantur, & in scripto per debitas figuras proportionati adinvicem designantur.*

La date de ce traité n'est pas certaine, mais il étoit surement écrit long-temps avant l'an 1283, puisque Marchetto de Padoue, dans un ouvrage composé cette même année, & intitulé *Pomerium in arte musicæ mensuratæ*, cite la définition que Francon a donnée du *Discant. Discantus, secundum magistrum Franconem, est diversorum cantuum consonantia.*

Les François appelèrent *déchant*, ce que ceux même de leurs auteurs qui écrivoient en latin nommoient *discantus*. Les règles semblent en avoir été établies en France au XIII^e. siècle. Elles commencent ainsi dans un manuscrit de l'Abbaye S. Victor. « *Quisquis* veut » déchanter, il doit premier savoir qu'est quant est » double, quant est la quinte note, & double est la » *witisme* (huitième); & doit regarder si li chant » monte ou avale, (descend). Se il monte, nous » devons prendre le double note; se il avale, nous » devons prendre le quinte note, &c. » Voilà ce qu'on appeloit, dans les grandes fêtes, chanter *cum cantu, & discantu*, à haute voix, à chant & à déchant. (Voyez *Diaphonie*, *Organiser*.)

(*M. Ginguené.*)

DISCORDANT. *adj.* On appelle ainsi tout instrument dont on joue & qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une intonation qui n'est pas juste fait un ton faux. Une suite de tons *faux* fait un chant *discordant*; c'est la différence de ces deux mots.

(*J. J. Rousseau.*)

DISDIAPASON. *s. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons *double-octave*.

Le *disdiapason* est à-peu-près la plus grande étendue que puissent parcourir les voix humaines sans se forcer; il y en a même assez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'est pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs modes à cette étendue, & lui donnoient le nom de système parfait. (Voyez *Mode*, *Genre*, *Système*.) (*J. J. Rousseau.*)

* DISDIAPASON. Il n'y a que les voix extraordinairement cultivées qui aient deux octaves d'étendue, encore cet avantage paroît-il presque exclusivement réservé aux femmes. Il n'est pas probable que les Grecs, qui n'admettoient point les femmes dans les divertissemens publics, aient jamais connu aucunes voix qui fournît deux octaves. Ce n'est donc pas là ce qui a pu déterminer les Grecs à « borner chacun de leurs mo- » des à cette étendue, & à lui donner le nom de système parfait. » C'est surement sans y songer, que Rousseau a écrit ce paragraphe.

Les voix d'hommes, depuis la plus grave jusqu'à la plus aiguë, c'est-à dire, depuis la basse taille jusqu'à la haute-contre, n'embrassent que deux octaves sans se forcer, comme on le voit par les lignes dont nous avons composé nos portées. Ainsi depuis le son le plus grave de la basse-taille, qui est un *sol* placé sur la première ligne de la clef de *fa* 4^e. ligne, jusqu'au son le plus aigu de la haute-contre naturelle, placé sur la dernière ligne de la clef d'*ut* 3^e. ligne, il y a précisément deux octaves, & c'est toute l'étendue que les voix d'hommes réunies peuvent embrasser. Or, comme les voix de femmes n'étoient pas comptées par les Grecs, ils n'ont pas dû les placer dans leur système. (Voyez *Diaphone*, *Echelle*.)

(*M. Framery.*)

DISJOINT. *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *disjoints* à deux tétracordes qui se suivoient immédiatement, lorsque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *ton* au-dessus de la plus aiguë du grave; au

lieu d'être la même. Ainsi les deux tétracordes hypaton & diezeugmenon étoient *disjoints*, & les deux tétracordes synnemenon & hyperboleon l'étoient aussi. (Voyez *Tétracorde.*)

On donne, parmi nous, le nom de *disjoints* aux intervalles qui ne se suivent pas immédiatement, mais sont séparés par un autre intervalle. Ainsi ces deux intervalles *ut mi* & *sol si* sont *disjoints*. Les degrés qui ne sont pas conjoints, mais qui sont composés de deux ou plusieurs degrés conjoints, s'appellent aussi degrés *disjoints*. Ainsi chacun des deux intervalles dont je viens de parler, forme un degré *disjoint*.

(*J. J. Rousseau*)

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne musique, l'espace qui séparoit la mèse de la paramèse, ou en général un tétracorde du tétracorde voisin, lorsqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet espace étoit d'un *ton*, & s'appeloit en grec *diazeuxis*. (*J. J. Rousseau.*)

DISSONANCE. *s. f.* Tout son qui forme, avec un autre, un accord désagréable à l'oreille, ou mieux, tout intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres consonnances que celles que forment entre eux & avec le fondamental les sons de l'accord parfait, il s'ensuit que tout autre intervalle est une véritable *dissonance* : même les anciens comptoient pour telles les tierces & les sixtes, qu'ils retranchoient des accords consonnans.

Le terme de *dissonance* vient de deux mots, l'un grec, l'autre latin, qui signifient *sonner à double*. En effet, ce qui rend la *dissonance* désagréable, est que les sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent, pour ainsi dire, & sont entendus par elle comme deux sons distincts, quoique frappés à-la-fois.

On donne le nom de *dissonance* tantôt à l'intervalle & tantôt à chacun des deux sons qui le forment. Mais quoique deux sons dissonent entre eux, le nom de *dissonance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'accord.

Il y a une infinité de *dissonances* possibles; mais comme dans la musique on exclud tous les intervalles que le systême reçu ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au genre & au mode, & enfin exclure même de ces dernières celles qui ne peuvent s'employer selon les règles prescrites. Quelles sont ces règles? Ont-elles quelque fondement naturel, ou sont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet article.

Le principe physique de l'harmonie se tire de la production de l'accord parfait par la résonnance d'un son quelconque: toutes consonnances en naissent, & c'est la nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *dissonance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, si l'on veut, sa génération dans les progressions des intervalles consonnans & dans leurs différences; mais nous n'apercevons pas de raison physique qui nous autorise à l'introduire dans le corps même de l'harmonie. Le P. Mersenne se contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *dissonances*, tant de celles qui sont rejetées, que de celles qui sont admises; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *dissonance* n'est pas naturelle à l'harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'art. Cependant, dans un autre ouvrage, il essaye d'en trouver le principe dans le rapports des nombres & les proportions harmonique & arithmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abstraite & les sensations de l'ouïe. Mais après avoir bien épuisé des analogies, après bien des métamorphoses de ces diverses proportions les unes dans les autres, après bien des opérations & d'inutiles calculs, il finit par établir, sur de légères convenances, la *dissonance* qu'il s'est tant donné de peine à chercher. Ainsi, parce que dans l'ordre des sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations,) il ajoute au grave de la sous-dominante une nouvelle tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations,) & il ajoute à l'aigu de la dominante une nouvelle tierce mineure. Ces tierces ainsi ajoutées ne font point, il est vrai, de proportion avec les rapports précédens; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir se trouvent altérés; mais n'importe: M. Rameau fait tout valoir pour le mieux; la proportion lui sert pour introduire la *dissonance*, & le défaut de proportion pour la faire sentir.

L'illustre géomètre qui a daigné interpréter au public le systême de M. Rameau, ayant supprimé tous ces vains calculs, je suivrai son exemple, ou plutôt je transcrirai ce qu'il dit de la *dissonance*, & M. Rameau me devra des remercîmens d'avoir tiré cette explication des *Elémens de musique*, plutôt que de ses propres écrits.

Supposant qu'on connoisse les cordes essentielles du ton selon le systême de M. Rameau; savoir, dans le ton d'*ut* la tonique *ut*, la dominante *sol* & la sous dominante *fa*, on doit savoir aussi que ce même ton d'*ut* a les deux cordes *ut* & *sol* communes avec le ton de *sol*, & les deux cordes *ut* & *fa* communes avec le ton de *fa*. Par conséquent cette marche de basse *ut sol* peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *sol*, comme la marche de basse *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *fa*. Donc, quand on passe d'*ut* à *fa* ou à *sol* dans une basse fondamentale, on ignore encore jusque-là dans quel ton l'on est. Il seroit pourtant avantageux de le savoir & de pouvoir, par quelque moyen, distinguer le générateur de ses quintes.

On

On obtiendra cet avantage en joignant ensemble les sons *sol* & *fa* dans une même harmonie ; c'est-à-dire, en joignant à l'harmonie *sol si re* de la quinte *sol* l'autre quinte *fa*, en cette manière *sol si re fa* : ce *fa* ajouté étant la septième de *sol* fait *dissonance* : c'est pour cette raison que l'accord *sol si re fa* est appelé accord dissonant ou accord de septième. Il sert à distinguer la quinte *sol* du générateur *ut*, qui porte toujours, sans mélange & sans altération, l'accord parfait *ut mi sol ut*, donné par la nature même. (Voyez *Accord*, *Consonnance*, *Harmonie*.) Par là on voit que quand on passe d'*ut* à *sol*, on passe en même-temps d'*ut* à *fa* ; parce que le *fa* se trouve compris dans l'accord de *sol*, & le ton d'*ut* se trouve, par ce moyen, entièrement déterminé, parce qu'il n'y a que ce ton seul auquel les sons *fa* & *sol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajouterons à l'harmonie *fa la ut* de la quinte *fa* au-dessous du générateur, pour distinguer cette harmonie de celle de ce même générateur. Il semble d'abord que l'on doive y ajouter l'autre quinte *sol*, afin que le générateur *ut* passant à *fa*, passe en même temps à *sol*, & que le ton soit déterminé par là : mais cette introduction de *sol* dans l'accord *fa la ut*, donneroit deux secondes de suite, *fa sol*, *sol la*, c'est-à-dire, deux *dissonances* dont l'union seroit trop désagréable à l'oreille ; inconvénient qu'il faut éviter : car si, pour distinguer le ton, nous altérons l'harmonie de cette quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il est possible.

C'est pourquoi, au lieu de *sol*, nous prendrons la quinte *re*, qui est le son qui en approche le plus ; & nous aurons pour la sous-dominante *fa* l'accord *fa la ut re*, qu'on appelle accord de grande sixte ou sixte ajoutée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'observe entre l'accord de la dominante *sol*, & celui de la sous-dominante *fa*.

La dominante *sol*, en montant au dessus du générateur, a un accord tout composé de tierces en montant depuis *sol* ; *sol si re fa*. Or la sous-dominante *fa* étant au-dessous du générateur *ut*, on trouvera, en descendant d'*ut* vers *fa* par tierces, *ut la fa re*, qui contient les mêmes sons que l'accord *fa la ut re* donne à la sous-dominante *fa*.

On voit de plus, que l'altération de l'harmonie des deux quintes ne consiste que dans la tierce mineure *re fa* ou *fa re*, ajoutée de part & d'autre à l'harmonie de ces deux quintes.

Cette explication est d'autant plus ingénieuse qu'elle montre à la fois l'origine, l'usage, la marche de la *dissonance*, son rapport intime avec le ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut essentiel qui fait tout crouler, c'est l'emploi d'une corde étrangère au ton, comme corde essentielle du ton ; & cela par une fausse analogie qui, servant de base au systême de M. Rameau, le détruit en s'évanouissant.

Je parle de cette quinte au-dessous de la tonique, de cette sous-dominante entre laquelle & la tonique on n'aperçoit pas la moindre liaison qui puisse autoriser l'emploi de cette sous-dominante, non seulement comme corde essentielle du ton, mais même en quelque qualité que ce puisse être. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la résonnance, le frémissement des unissons d'*ut*, & le son de sa quinte en dessous ? Ce n'est point parce que la corde entière est un *fa* que ses aliquotes résonnent au son d'*ut*, mais parce qu'elle est un multiple de la corde *ut*, & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un semblable phénomène. Prenez le septuple, il frémira & résonnera dans ses parties ainsi que le triple ; est-ce à dire que le son de ce septuple ou ses octaves soient des cordes essentielles du ton ? Tant s'en faut, puisqu'il ne forme pas même avec la tonique un rapport commensurable en notes.

Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au son d'une corde quelconque, une autre corde à sa douzième en dessous frémissoit sans résonner ; mais, outre que c'est un étrange phénomène en acoustique qu'une corde sonore qui vibre & ne résonne pas, il est maintenant reconnu que cette prétendue expérience est une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle ne rend dans ses parties que l'unisson de l'aigu, qui ne se distingue pas aisément.

Que M. Rameau nous dise donc qu'il prend la quinte en dessous parce qu'il trouve la quinte en dessus, & que ce jeu des quintes lui paroît commode pour établir son systême, on pourra le féliciter d'une ingénieuse invention ; mais qu'il ne l'autorise point d'une expérience chimérique, qu'il ne se tourmente point à chercher dans les renversemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des sons.

Remarquez encore que si la contre-génération qu'il suppose pouvoit avoir lieu, l'accord de la sous-dominante *fa* ne devroit point porter une tierce majeure, mais mineure ; parce que le *la* bémol est l'harmonique véritable qui lui est assigné par ce renversement *ut* (1) *fa* ($\frac{1}{3}$) *la* ($\frac{1}{5}$) ♭. De sorte qu'à ce compte la gamme du mode majeur devroit avoir naturellement la sixte mineure ; mais elle l'a majeure, comme quatrième quinte, ou comme quinte de la seconde note : ainsi voilà encore une contradiction.

Enfin remarquez que la quatrième note donnée par la série des aliquotes, d'où naît le vrai diatonique naturel, n'est point l'octave de la prétendue sous-dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre qua-

trième note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainsi que tout théoricien doit l'apercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des musiciens. Qu'on écoute combien la cadence imparfaite de la sous-dominante à la tonique est dure & sauvage, en comparaison de cette même cadence dans sa place naturelle, qui est de la tonique à la dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne desire plus rien après l'accord de la tonique? N'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une suite ou une fin? Or, qu'est-ce qu'une tonique après laquelle l'oreille desire quelque chose? Peut-on la regarder comme une véritable tonique, & n'est-on pas alors réellement dans le ton de *fa*, tandis qu'on pense être dans celui d'*ut?* Qu'on observe combien l'intonation diatonique & successive de la quatrième note & de la note sensible, tant en montant qu'en descendant, paroît étrangère au mode, & même pénible à la voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la voix du musicien, la difficulté des commençans à entonner cette note doit lui montrer assez combien elle est peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *tons* consécutifs: ne devroit-on pas voir que ces trois *tons* consécutifs, de même que la note qui les introduit, donnent une modulation barbare qui n'a nul fondement dans la nature? Elle avoit assurément mieux guidé les Grecs, lorsqu'elle leur fit arrêter leur tétracorde précisement au *mi* de notre échelle, c'est-à-dire, à la note qui précède cette quatrième; ils aimèrent mieux prendre cette quatrième en dessous, & ils trouvèrent ainsi, avec leur seule oreille, ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire apercevoir.

Si le témoignage de l'oreille & celui de la raison se réunissent, au moins dans le systême donné, pour rejeter la prétendue sous-dominante, non-seulement du nombre des cordes essentielles du ton, mais du nombre des sons qui peuvent entrer dans l'échelle du mode, que devient toute cette théorie des *dissonances?* que devient l'explication du mode mineur? que devient tout le systême de M. Rameau?

N'apercevant donc, ni dans la physique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *dissonance*, je lui cherchois une origine purement mécanique, & c'est de la manière suivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, sans m'écarter du systême pratique de M. Rameau.

Je suppose la nécessité de la *dissonance* reconnue. (Voyez *Harmonie & Cadence.*) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *dissonance*, & comment il faut l'employer.

Si l'on compare successivement tous les sons de l'échelle diatonique avec le son fondamental dans chacun des deux modes, on n'y trouvera pour toute *dissonance* que la seconde, & la septième, qui n'est qu'une seconde renversée, & qui fait réellement seconde avec l'octave. Que la septième soit renversée de la seconde, & non la seconde de la septième, c'est ce qui est évident par l'expression des rapports: car celui de la seconde 8, 9, étant plus simple que celui de la septième 9, 16, l'intervalle qu'il représente n'est pas, par conséquent, l'engendré, mais le générateur. Je sais bien que d'autres intervalles altérés peuvent devenir dissonans; mais si la seconde ne s'y trouve pas exprimée ou sous-entendue, ce sont seulement des accidens de modulation auxquels l'harmonie n'a aucun égard, & ces *dissonances* ne sont point alors traitées comme telles. Ainsi c'est une chose certaine, qu'où il n'y a point de seconde il n'y a point de *dissonance*; & la seconde est proprement la seule *dissonance* qu'on puisse employer.

Pour réduire toutes les consonances à leur moindre espace, ne sortons point des bornes de l'octave, elles y sont toutes contenues dans l'accord parfait. Prenons donc cet accord parfait, *sol si re sol*, & voyons en quel lieu de cet accord, que je ne suppose encore dans aucun ton, nous pourrions placer une *dissonance*; c'est-à-dire, une seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il est possible. Sur le *la* entre le *sol* & le *si*, elle feroit une seconde avec l'un & avec l'autre, & par conséquent dissoneroit doublement. Il en seroit de même entre le *si* & le *re*, comme entre tout intervalle de tierce: reste l'intervalle de quarte entre le *ré* & le *sol*. Ici l'on peut introduire un son de deux manières; 1°. on peut ajouter la note *fa* qui fera seconde avec le *sol* & tierce avec le *re*; 2°. ou la note *mi* qui fera seconde avec le *re* & tierce avec le *sol*. Il est évident qu'on aura de chacune de ces deux manières la *dissonance* la moins dure qu'on puisse trouver, car elle ne dissonera qu'avec un seul son, & elle engendrera une nouvelle tierce qui, aussi bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'accord total. D'un côté nous aurons l'accord de septième, & de l'autre celui de sixte ajoutée, les deux seuls accords dissonans admis dans le systême de la basse fondamentale.

Il ne suffit pas de faire entendre la *dissonance*, il faut la résoudre; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter ensuite plus agréablement. Voilà deux sons joints; d'un côté la quinte & la sixte, de l'autre la septième & l'octave; tant qu'ils feront ainsi la seconde, ils resteront dissonans: mais que les parties qui les font entendre s'éloignent d'un degré; que l'une monte ou que l'autre descende diatoniquement, votre seconde, de part & d'autre, sera devenue une tierce; c'est-à-dire, une des plus agréables consonnances. Ainsi après *sol fa*, vous aurez *sol mi*, ou *fa la*, & après *re mi*, *mi ut*, ou *re fa*; c'est ce qu'on appelle sauver la *dissonance*.

Reste à déterminer lequel des deux sons joints doit monter ou descendre, & lequel doit rester en place: mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la quinte ou l'octave restent comme cordes principales, que la sixte monte, & que la septième descende, comme sons accessoires, comme *dissonances*. De plus,

ſi, des deux ſons joints, c'eſt à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* deſcendra encore ſur le *mi*, après la ſeptième, & le *mi* de l'accord de ſixte ajoutée montera ſur le *fa* : car il n'y a point d'autre marche plus courte pour ſauver la *diſſonance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le ſon fondamental relativement au mouvement aſſigné à la *diſſonance*. Puiſque l'un des deux ſons joints reſte en place, il doit faire liaiſon dans l'accord ſuivant. L'intervalle que doit former la baſſe fondamentale en quittant l'accord, doit donc être déterminé ſur ces deux conditions; 1°. que l'octave du ſon fondamental précédent puiſſe reſter en place après l'accord de ſeptième, la quinte après l'accord de ſixte ajoutée. 2°. Que le ſon ſur lequel ſe réſout la *diſſonance* ſoit un des harmoniques de celui auquel paſſe la baſſe fondamentale. Or le meilleur mouvement de la baſſe étant par intervalles de quinte, ſi elle deſcend de quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de quinte dans le ſecond, toutes les conditions ſeront parfaitement remplies, comme il eſt évident, par la ſeule inſpection de l'exemple, *pl. de muſ. fig.* 136.

De là on tire un moyen de connoître à quelle corde du ton chacun de ces deux accords convient le mieux. Quelles ſont dans chaque ton les deux cordes les plus eſſentielles? C'eſt la tonique & la dominante. Comment la baſſe peut-elle marcher en deſcendant de quinte ſur deux cordes eſſentielles du ton? C'eſt en paſſant de la dominante à la tonique; donc la dominante eſt la corde à laquelle convient le mieux l'accord de ſeptième. Comment la baſſe en montant de quinte peut-elle marcher ſur deux cordes eſſentielles du ton? C'eſt en paſſant de la tonique à la dominante : donc la tonique eſt la corde à laquelle convient l'accord de ſixte ajoutée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un dièſe au *fa* de l'accord qui ſuit celui-là : car le *re* étant dominante tonique doit porter la tierce majeure. La baſſe peut avoir d'autres marches; mais ce ſont-là les plus parfaites, & les deux principales cadences. (Voyez *Cadence*.)

Si l'on compare ces deux *diſſonances* avec le ſon fondamental, on trouve que celle qui deſcend eſt une ſeptième mineure, & celle qui monte une ſixte majeure, d'où l'on tire cette nouvelle règle que les *diſſonances* majeures doivent monter, & les mineures deſcendre : car en général un intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un intervalle mineur en deſcendant; & en général auſſi, dans les marches diatoniques les moindres intervalles ſont à préférer.

Quand l'accord de ſeptième porte tierce majeure, cette tierce fait, avec la ſeptième, une autre *diſſonance* qui eſt la fauſſe quinte, ou, par renverſement, le triton. Cette tierce, vis-à-vis de la ſeptième, s'appelle encore *diſſonance* majeure, & il lui eſt preſcrit de monter, mais c'eſt en qualité de note ſenſible, & ſans la ſeconde, cette prétendue *diſſonance* n'exiſteroit point ou ne ſeroit point traitée comme telle.

Une obſervation qu'il ne faut pas oublier eſt, que les deux ſeules notes de l'échelle qui ne ſe trouvent point dans les harmoniques des deux cordes principales *ut* & *ſol*, ſont préciſément celles qui s'y trouvent introduites par la *diſſonance*, & achèvent, par ce moyen la gamme diatonique, qui, ſans cela, ſeroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au mode, ſe trouvent dans ſon échelle, & pourquoi leur intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *diſſonances*, ſavoir la ſixte majeure & la ſeptième mineure, ne diffèrent que d'un ſemi-ton, & différeroient encore moins ſi les intervalles étoient bien juſtes. A l'aide de cette obſervation, l'on peut tirer du principe de la réſonnance une origine très-approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Les harmoniques qui accompagnent un ſon quelconque ne ſe bornent pas à ceux qui compoſent l'accord parfait. Il y en a une infinité d'autres moins ſenſibles à meſure qu'ils deviennent plus aigus & leurs rapports plus compoſés, & ces rapports ſont exprimés par la ſérie naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$, &c. Les ſix premiers termes de cette ſérie donnent les ſons qui compoſent l'accord parfait & ſes répliques, le ſeptième en eſt exclus; cependant ce ſeptième terme entre comme eux dans la réſonnance totale du ſon générateur, quoique moins ſenſiblement; mais il n'y entre point comme conſonnance; il y entre donc comme *diſſonance*, & cette *diſſonance* eſt donnée par la nature. Reſte à voir ſon rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport eſt intermédiaire entre l'un & l'autre & fort rapproché de tous deux; car le rapport de la ſixte majeure eſt $\frac{3}{5}$, & celui de la ſeptième mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes ſont $\frac{48}{80}$ & $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$ rapproché au ſimple par ſes octaves eſt $\frac{4}{7}$, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens ſe trouve intermédiaire entre les deux, de cette manière $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne diffère de la ſixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$, ou à-peu-près deux comma, & de la ſeptième mineure que d'un $\frac{1}{112}$ qui eſt beaucoup moins qu'un comma (1). Pour employer les mêmes ſons dans le genre diatonique & dans divers modes, il a fallu les altérer; mais cette altération n'eſt pas aſſez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

((1) Tout cela eſt abſolument faux. Il s'agit de rapports géométriques, & l'auteur les traite comme des rapports arithmétiques. Il ſouſtrait au lieu de diviſer. Auſſi trouve-t-il des abſurdités; car de ce qu'il dit, il faudroit conclure que le ſemi-ton majeur eſt compoſé de moins de 3 comma, ce qui n'eſt pas vrai. Cet article devroit donc être rédigé ainſi :

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$, rapproché au simple par les octaves, est $\frac{4}{7}$; & ce rapport se trouve intermédiaire entre les deux précédens, en cette manière, $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$, où l'on voit que ce rapport moyen ne diffère de la sixte majeure que de $\frac{165}{128}$, ou à-peu-près trois comma; & de la septième mineure que de $\frac{63}{65}$, ou à-peu-près un comma.)

(*M. Suremain de Missery.*)

J'ai fait voir, au mot *cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *dissonances*, la septième & la sixte ajoutée, donne le moyen de lier une suite d'harmonie en la faisant monter ou descendre à volonté par l'entrelacement des *dissonances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *dissonance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une règle générale, que parce que ce n'en est pas ici le lieu. (Voyez *Préparer.*) A l'égard des *dissonances* par supposition ou par suspension, voyez aussi ces deux mots. Enfin je ne dis rien non plus de la septième diminuée, accord singulier dont j'aurai occasion de parler au mot *Enharmonique*.

Quoique cette manière de concevoir la *dissonance* en donne une idée assez nette, comme cette idée n'est point tirée du fond de l'harmonie, mais de certaines convenances entre les parties; je suis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit; mais on avoit jusqu'ici raisonné si mal sur la *dissonance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini est le premier, & jusqu'à présent le seul, qui ait déduit une théorie des *dissonances* des vrais principes de l'harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions je renvoie là-dessus au mot *Systême* où j'ai fait l'exposition du sien. Je m'abstiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la nature : mais je dois remarquer au moins que les principes de cet auteur paroissent avoir dans leurs conséquences cette universalité & cette connexion qu'on ne trouve guères que dans ceux qui mènent à la vérité.

Encore une observation avant de finir cet article. Tout intervalle commensurable est réellement consonnant : il n'y a de vraiment dissonans que ceux dont les rapports sont irrationels; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puisse assigner aucun son fondamental commun. Mais passé le point ou les harmoniques naturels sont encore sensibles, cette consonnance des intervalles commensurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces intervalles sont bien partie du systême harmonique, puisqu'ils sont dans l'ordre de sa génération naturelle & se rapportent au son fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme consonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les aperçoit point dans l'harmonie naturelle du corps sonore. D'ailleurs, plus l'intervalle se compose, plus il s'élève à l'aigu du son fondamental; ce qui se prouve par la génération réciproque du son fondamental & des intervalles supérieurs. (Voyez *le systême de M. Tartini.*) Or, quand la distance du son fondamental au plus aigu de l'intervalle générateur ou engendré, excède l'étendue du systême musical ou appréciable, tout ce qui est au-delà de cette étendue devant être censé nul, un tel intervalle n'a point de fondement sensible & doit être rejeté de la pratique, ou seulement admis comme dissonant. Voilà, non le systême de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la nature, qu'au reste je n'entreprends pas d'expliquer.

(*J. J. Rousseau.*)

* DISSONANCE. Cet article est un de ceux que Rousseau paroit avoir le mieux médité, & où il a donné le plus de preuves de son excellente manière de raisonner. Il est dommage qu'il n'ait pas appliqué à tous les autres les principes qu'il établit ici sur la *dissonance*, & qu'il se trouve en contradiction avec lui même, sur-tout à l'égard de la quatrième note du ton, qu'il donne ailleurs comme une des cordes essentielles du mode, comme une prétendue sous-dominante, ayant un accord fondamental, tandis qu'elle n'appartient pas même à la gamme, comme Rousseau le fait voir ici.

M. l'abbé Feytou, dans l'article suivant, relève quelques erreurs qu'il croit apercevoir dans celui-ci, mais il faut remarquer, à la justification de Rousseau, qu'il n'a suivi & n'a du suivre que les idées communément reçues dans la pratique; les principes de M. l'abbé Feytou, fussent-ils incontestables, comme je crois qu'ils le sont en effet, n'étoient pas alors généralement reconnus. On peut donc toujours regarder l'explication de la *dissonance* donnée par Rousseau, comme fort ingénieuse & infiniment plus satisfaisante que celle de Rameau & de d'Alembert. Je ne ferai au surplus que de légères observations sur cet article.

Je crois que Rousseau a tort de définir la *dissonance* par un accord *désagréable* à l'oreille. La *dissonance* n'est pas plus désagréable à l'oreille que la consonnance; seulement elle ne la satisfait pas, & lui laisse desirer un repos.

Il peut dire ce me semble : « Qu'il n'y a point » d'autres consonnances que celles que forment entre » eux & avec le fondamental, les sons de l'accord » parfait. » parce que cela est vrai dans son sens, dans notre systême pratique, & M. l'abbé Feytou, dans l'article suivant, ne relève cette phrase que d'après une autre manière de voir. Mais Rousseau n'auroit peut-être pas dû dire sans explication, « Que les » anciens comptoient pour *dissonances* les tierces & » les sixtes qu'ils retranchoient des accords consonnans. » C'est leur accorder la connoissance de l'harmonie simultanée qu'il leur refuse dans son article Contre-point. (V. *Diaphone* & mon art. *dissonant.*)

Rousseau donne un principe fort juste, lorsqu'il dit que « de deux sons joints, c'est à celui qui a le » moins de chemin à faire de marcher de préférence. »

(Il l'auroit exprimé d'une manière encore plus exacte en disant que la *dissonance* doit se sauver par le plus court chemin possible) ; mais la règle qu'il tire ensuite de la marche de ses deux *dissonances*, savoir que les *dissonances* majeures doivent monter & les mineures descendre, n'est pas également vraie : elle n'a sur-tout aucune justesse dans l'application qu'il en fait ici.

1°. La sixte ajoutée n'est pas toujours majeure, car, puisque Rousseau lui-même a dit que cet accord convenoit mieux à la tonique qu'à la sous-dominante, il est évident qu'en mineur la sixte est quelquefois mineure même en montant, & que dans cette marche *ut sol*, dans la gamme mineure d'*ut*, on peut donner un *la* ♭ à cet *ut*, quoiqu'il soit suivi d'un *si* naturel, & produire ce chant, *la* ♭ *si*.

2°. Il y a beaucoup de *dissonances* majeures qui ne montent pas comme la septième majeure *ut mi sol si* &c. Il y a beaucoup de *dissonances* mineures qui ne descendent pas, & qu'on fait rester en place de préférence.

3°. Si une *dissonance* doit se sauver par le plus court chemin possible, ce principe n'a aucune action sur la sixte ajoutée, car elle a un chemin égal à faire, au moins dans notre systême, pour descendre ou pour monter. Le *la* d'*ut mi sol la*, doit procéder d'un ton entier, soit qu'il monte sur le *si*, soit qu'il descende sur le *sol*.

Pourquoi donc fait-on monter cette *dissonance* ? c'est uniquement, selon les idées reçues, parce que dans la succession qui lui est assignée, elle ne trouve qu'un *si* pour se reposer ; le *sol* étant occupé par le *sol* précédent, qui reste nécessairement en place ; voyez l'exemple :

La si,
Sol sol,
Mi re,
Ut sol.

Ou plutôt comme le prouve M. l'abbé Feytou, parce que ce *la* est un espèce de *si* ♭ plus près du *si* naturel que du *sol*. Cependant comme ce fait, fondé sur le systême de la nature, n'est pas également vrai dans notre systême tempéré, il en résulte que la marche de la sixte ajoutée est assez indifférente, & en effet, la loi qui l'oblige de monter n'est pas de rigueur. (*M. Framery.*)

Dissonances. Nous ajouterons ici la raison de quelques *dissonances*, tirée d'un *mémoire* du célèbre M. Euler ; *Mémoires de l'Académie* de Berlin, *tom.* XX.

L'accord de la septième, & celui qui résulte de la sixte jointe à la quinte, sont employés dans la musique avec tant de succès, qu'on ne sauroit douter de leur harmonie ou de leur agrément. Il est bien vrai qu'on les rapporte à la classe des *dissonances* ; mais il faut convenir que les *dissonances* ne diffèrent des consonnances que parceque celles-ci sont renfermées en des proportions plus simples, qui se présentent plus aisément à l'entendement, pendant que les *dissonances* renferment des proportions plus compliquées, & partant plus difficiles à comprendre. Ce n'est donc que par degré que les *dissonances* diffèrent des consonnances, & il faut que les unes & les autres soient perceptibles à l'esprit. Plusieurs sons, qui n'auroient aucun rapport perceptible entr'eux, feroient un bruit confus absolument intolérable dans la musique. De-là il est certain que les *dissonances* que j'ai en vue, contiennent des proportions perceptibles, sans quoi on ne les sauroit admettre dans la musique.

Or, exprimant en nombre les sons qui forment l'accord de la septième, ou de la sixte avec la quinte, on parvient à des proportions si compliquées, qu'il semble presque impossible que l'oreille les puisse saisir ; au moins y a-t-il des accords bien moins compliqués qui sont bannis de la musique, par la raison que l'esprit ne sauroit apercevoir les proportions. Voici l'accord de la septième, exprimé en nombre :

G, H, d, f.
36, 45, 54, 64.

Or, le plus petit nombre divisible par ceux-ci est 8640, ou par facteurs $2^6 + 3^3 + 5$, que je nomme l'exposant de cet accord, & par lequel on doit juger de la facilité, dont l'oreille peut comprendre cet accord. L'autre accord est représenté en cette sorte,

H, d, f, g.
45, 54, 64, 72.

dont l'exposant est le même.

Il est difficile de croire que l'oreille puisse distinguer les proportions entre ces grands nombres, & la *dissonance* ne paroît pas si forte pour demander un si haut degré d'adresse. En effet, si l'oreille apercevoit cet exposant tant composé, en y ajoutant encore d'autres sons compris dans le même exposant, la perception ne devroit pas devenir plus difficile. Or, sans sortir de cette octave, l'exposant $2^6 + 3^3 + 5$, contient encore les facteurs 40, 48, 60, auxquels répondent les sons A, c, e, de sorte que nous eussions cet accord

G, A, H, *c*, *d*, *e*, *f.*
36, 40, 45, 48, 54, 60, 64.

qui devroit être également agréable à l'oreille que le proposé. Or, tous les musiciens conviendront que cette *dissonance* seroit insupportable : il faudroit donc porter le même jugement de la *dissonance* proposée, ou bien il faut dire qu'elle s'écarte des règles de l'harmonie établies dans la théorie de la musique.

C'est le son *f* qui trouble ces accords, en ren-

dant leur exposant si compliqué & qui fait aussi, de l'aveu des musiciens, la *dissonance*. On n'a qu'à omettre ce son, & les nombres des autres étant divisibles par g, l'accord $\frac{G}{4}, \frac{H}{5}, \frac{d}{6}$ donne la consonnance agréable & parfaite, connue sous le nom de la *triade harmonique*, dont l'exposant est $2^2 + 3 + 5 = 60$, & partant 144 fois plus petit qu'auparavant, d'où il semble que l'addition du son f gâte trop la belle harmonie de cette consonnance, pour qu'on lui puisse accorder une place dans la musique. Cependant, au jugement de l'oreille cette *dissonance* n'est rien moins que désagréable, & on s'en sert dans la musique avec le meilleur succès; il semble même que la composition musicale en acquiert une certaine force, sans laquelle elle seroit trop unie. Voilà donc un grand paradoxe, où la théorie semble être en contradiction avec la pratique, dont je tâcherai de donner une explication.

M. d'Alembert, dans son *Traité* sur la composition musicale, semble être du même sentiment à l'égard de cette *dissonance* qui lui paroît trop rude en elle-même, & selon les principes de l'harmonie; mais il croit que c'est une autre circonstance tout-à-fait particulière qui la fait tolérer dans la musique. Il remarque que l'on n'emploie cet accord G, H, d, f, que lorsque la composition se rapporte au ton C; & il croit qu'on y ajoute le son f, pour fixer l'attention des auditeurs à ce ton, afin qu'ils ne s'imaginent pas que le ton ait passé au ton G, où l'accord G, H, d, est la consonnance principale. Suivant cette explication, ce n'est donc point par quelque principe de l'harmonie qu'on se sert de la *dissonance* G, H, d, f, mais uniquement pour avertir les auditeurs que la pièce qu'on joue doit être rapportée au ton C. Sans cette précaution, on pourroit se tromper, & croire que l'harmonie dût être rapportée au ton G. Par la même raison il dit qu'en employant l'accord F, A, c, on y ajoute le son d, qui est la sixte de F, afin que les auditeurs ne pensent pas que la pièce ait passé au ton F.

Je doute fort que cette explication soit goutée de tout le monde: elle me paroît trop arbitraire & éloignée des vrais principes de l'harmonie. S'il étoit absolument nécessaire que chaque accord représentât le systême tout entier des sons que le ton où l'on joue embrasse, on n'auroit qu'à les employer tous à la fois, mais cela feroit sans contre dit un très-mauvais effet dans la musique. Cependant le doute demeure dans son entière force, qui est que l'accord G, H, d, f, étant écouté tout seul, sans être lié avec d'autres, ne choque pas tant l'oreille, qu'il semble qu'il devroit faire à cause des grands nombres dont il renferme les rapports. Il est certain que la plupart des oreilles ne sont pas capables d'apercevoir des proportions si compliquées; & néanmoins nous voyons que presque tout le monde trouve cet accord assez agréable, il s'agit donc de découvrir la cause physique de ce phénomène paradoxe.

Pour cet effet, je remarque d'abord qu'il faut bien distinguer les proportions que nos oreilles aperçoivent actuellement, de celles que les sons exprimés en nombres renferment. Rien n'arrive plus souvent dans la musique, que ce que l'oreille sent une proportion bien différente de celle qui subsiste effectivement parmi les sons. Dans la température égale, où tous les 12 intervalles d'une octave sont égaux, il n'y a point de consonnances exactes, excepté les seules octaves, la quinte y est exprimée par la proportion irrationelle de 1 à $\sqrt[12]{2^7}$, qui est un peu différente de celle de 2 à 3. Cependant quoiqu'un instrument soit accordé selon cette règle, l'oreille qui n'est pas blessée par cette proportion irrationelle C : G ne laisse pas d'apercevoir une quinte, ou la proportion de 2 à 3; & s'il étoit possible que l'oreille sentît la véritable proportion des sons, elle en seroit beaucoup plus choquée, qu'écoutant la plus forte *dissonance* comme celle de la fausse quinte. Aussi sait-on que dans la température harmonique, où les sons d'une octave sont exprimés par les nombres ci-joints, quelques quintes ne sont pas parfaites, quoique l'oreille les prenne pour telles. Ainsi l'intervalle de B à f, étant contenu dans la proportion de 675 à 1024, surpasse la proportion d'une véritable quinte de 2 à 3, de l'intervalle $\frac{2048}{2025}$, & cependant l'oreille la distingue à peine d'une quinte exacte. De même, l'intervalle A à d, contient la proportion de 20 à 27, que l'oreille confond avec celle de 3 à 4, quoique la différence soit un comma, exprimé par la proportion 80 : 81. On prend aussi l'intervalle de Gs à c, dont la proportion est 25 : 32, pour une tierce majeure, ou pour la proportion de 4 à 5, nonobstant la différence de 125 à 128; & je doute fort qu'en écoutant l'accord d : f, on sente la proportion de 27 à 32, plutôt que celle de 5 à 6, qui est sans doute plus simple.

Voici le systême ordinaire.

F	—	2^9			=	512.
Fs	—	2^2	3^3	5	=	540.
G	—	2^6	3^2		=	576.
Gs	—	2^3	3	5^2	=	600.
A	—	2^7	5		=	640.
B	—		3^3	5^2	=	675.
H	—	2^4	3^2	5	=	720.
c	—	2^8	3		=	768.
cs	—	2^9	5^2		=	800.
d	—	2^5	3^3		=	864.
ds	—	2^2	3^2	5^2	=	900.
e	—	2^6	3	5	=	960.
f	—	2^{10}			=	1024.

Il est donc suffisamment prouvé que la proportion aperçue par les sens est souvent différente de celle qui subsiste actuellement entre les sons. Tou-

tes les fois que cela arrive, la proportion aperçue est plus simple que la réelle ; & la différence est si petite, qu'elle échappe à la perception. L'organe de l'ouie est accoutumé de prendre pour une proportion simple toutes les proportions qui n'en diffèrent que fort peu, de sorte que la différence soit quasi imperceptible : or, plus une proportion est simple, plus notre sentiment est aussi sensible, & distingue de plus petites aberrations ; c'est la raison pourquoi on ne sauroit supporter presque aucune aberration dans les octaves, & on prétend que toutes les octaves soient exactes, & qu'elles ne s'écartent point du tout de la raison double. Cependant, quand même, dans un concert, quelques octaves seroient environ d'une centième partie d'un ton trop hautes ou trop basses, je doute fort que la plus délicate oreille s'en aperçût ; il semble plutôt qu'on souffre encore une plus grande aberration, sans que les oreilles en soient blessées.

Dans les quintes on peut souffrir une plus grande aberration : les musiciens conviennent que celle que que la température égale renferme, est absolument imperceptible, or l'erreur y monte à la centième partie d'un ton. Dans la température harmonique, il y a des quintes qui diffèrent d'un comma de la raison double, & le comma vaut environ la dixième partie d'un ton exprimé par la raison de 8 à 9 ; aussi cette différence est-elle sensible, & semble avoir déterminé la plupart des musiciens à embrasser la température égale, où l'erreur est dix fois plus petite. Peut-être que la moitié ou le tiers d'un comma seroit encore supportable dans les quintes majeures, dans les tierces majeures, dont la juste mesure est la raison de 4 à 5, la température égale s'en écarte de deux tiers d'un comma, & dans les tierces mineures, on ne distingue pas un comma entier, vu que la température harmonique contient deux espèces de cette tierce, l'une exprimée par la raison 5 à 6, & l'autre par 27 à 32, qu'on confond ordinairement dans la pratique, quoique la différence soit un comma.

Cependant on ne sauroit ici fixer de limites ; la chose dépend de la sensibilité des oreilles, & il est certain que des oreilles fines & délicates distinguent des différences plus petites que des oreilles grossières. Si les hommes avoient le jugement de leur oreille si exact, qu'ils pussent distinguer les plus petites aberrations, c'en seroit fait de toute la musique : car où trouveroit-on des musiciens capables d'exécuter tous les sons si exactement, qu'il n'y auroit pas la moindre aberration ? Presque tous les accords paroîtroient à ces hommes comme les plus insupportables *dissonances*, pendant que des oreilles moins délicates les trouvent parfaitement bien harmoniques. C'est donc un avantage pour la musique pratique, que le sens de l'ouie ne ne soit pas porté au plus haut degré de perfection, & qu'il pardonne généreusement les petits défauts dans l'exécution. Il est aussi certain que plus le goût des auditeurs est exquis, plus aussi doit être exacte l'exécution ; pendant que des auditeurs dont le goût est moins délicat, se contentent d'une exécution plus grossière.

Quand la proportion actuelle, entre les sons qu'on entend, est assez simple, comme de 2 : 3, ou 3 : 4, ou 4 : 5, &c. la proportion aperçue est aussi la même pour toutes les oreilles. Mais quand la proportion actuelle est fort compliquée, de sorte pourtant qu'elle approche beaucoup d'une proportion simple, alors l'oreille apercevra cette proposition simple sans remarquer la petite aberration de l'actuelle. Ainsi, en entendant deux sons en raison de 1000 à 2001, on les prendra pour une octave, ou bien la proportion aperçue sera 1 à 2 exactement ; de même, deux sons en raison de 200 à 301, ou de 200 à 299, exciteront le sentiment d'une quinte parfaite, & généralement par quelques nombres que les sons soient exprimés, si les proportions sont trop compliquées, l'oreille leur en substitue d'autres fort approchantes, dont les proportions sont plus simples. C'est ainsi que les proportions aperçues sont différentes des actuelles, & c'est par celles-là qu'il faut juger de la véritable harmonie, & point du tout par celles-ci.

Donc, quand on entend cet accord G, H, d, f, exprimés par ces nombres, 36, 45, 54, 64, une oreille parfaite comprendra bien les proportions renfermées dans ces nombres ; mais des oreilles moins parfaites, auxquelles la perception de ces proportions est trop difficile, tâcheront de substituer d'autres nombres, qui donnent des proportions plus simples. Elles ne changeront rien dans les trois premiers sons G, H, d, puisqu'ils renferment une consonnance parfaite ; mais je suis porté à croire qu'elles substitueront à la place du dernier, 64, celui de 63, afin que tous les nombres devenant divisibles par 9, les rapports de nos quatre sons soient maintenant exprimés par ces nombres 4, 5, 6, 7, dont la perception est sans doute moins embarrassée. En effet, si l'on nous présentoit ces deux accords, l'un contenu dans les nombres 36, 45, 54, 64, & l'autre dans ceux-ci, 36, 45, 54, 63, il faudroit une oreille bien fine pour les distinguer, à moins qu'elle ne les entendît à-la-fois ; mais hormis ce cas, ces deux accords feront certainement la même impression.

Je crois donc qu'en entendant les sons 36, 45, 54, 64, on s'imagine d'entendre ceux-ci, 36, 45, 54, 63, ou bien ceux-ci, 4, 5, 6, 7, attendu que l'effet est absolument le même. Je ne sais pas si la raison suivante est suffisante pour prouver mon sentiment. Si l'oreille apercevoit les premiers nombres, l'accord ne devroit pas être troublé quoiqu'on y ajoutât encore d'autres sons contenus dans le même exposant, comme ceux de 40, 48 & 60. Or, il est certain que par cette addition l'accord changeroit tout-à fait de nature, & deviendroit insupportable. De là, je conclus que l'oreille sent effectivement les sons exprimés par ces petits nombres, 4, 5, 6, 7, dont l'ex-

posant ne permet aucune interpolation. Ainsi quand on entend cet accord de la septième, G, H, d, f, on substitue, au lieu du son f, un autre tant soit peu plus grave, dont le rapport au véritable est comme 63 à 64. Il est vrai que cet intervalle est un peu plus qu'un comma; mais on néglige souvent d'aussi grandes erreurs, surtout dans des accords si composés.

Il semble donc qu'un tétracorde, G, H, d, f, n'est admis dans la musique qu'en tant qu'il répond aux nombres 4, 5, 6, 7, & que l'oreille substitue au lieu du son f, un autre un peu plus bas en raison de 64 à 63. C'est le jugement qui attribue à ce son une autre valeur qu'il n'a actuellement, & si, dans un instrument de musique, ce son f étoit un peu plus bas que selon les règles de l'harmonie, je ne doute pas que ce même accord ne produisît un meilleur effet. Mais les autres accords qui précèdent ou suivent, supposent à ce son f sa valeur naturelle, & il en sera de même que si l'on avoit employé deux sons différens, répondant aux nombres 64 & 63, quoique ce ne soit que le même son, mais différemment rapporté par le jugement du sens. Peut-être est-ce ici qu'est fondée la règle sur la préparation & résolution des *dissonances*, pour avertir quasi les auditeurs que c'est le même son, quoiqu'on s'en serve comme de deux différences; afin qu'ils ne s'imaginent pas qu'on ait introduit un son tout-à-fait étranger.

On soutient communément qu'on ne se sert pas dans la musique des proportions composées de ces trois nombres premiers, 2, 3 & 5, & le grand Leibnitz a déja remarqué que dans la musique on n'a pas encore appris à compter au-delà de 5; ce qui est aussi incontestablement vrai dans les instrumens accordés selon les principes de l'harmonie. Mais si ma conjecture a lieu, on peut dire que dans la composition on compte déja jusqu'à 7, & que l'oreille y est déja accoutumée: c'est un nouveau genre de musique qu'on a commencé à mettre en usage, & qui a été inconnu aux anciens. Dans ce genre, l'accord 4, 5, 6, 7, est la plus complette harmonie, puisqu'elle renferme les nombres 2, 3, 5 & 7; mais il est aussi plus compliqué que l'accord parfait dans le genre commun, qui ne contient que les nombres 2, 3 & 5. Si c'est une perfection dans la composition, on tâchera peut-être de porter les instrumens au même degré.

DISSONANCE. L'origine, la nature, les espèces, les lieux harmoniques de la *dissonance*, sa subordination au mode, au genre, à la mesure, tout cela peut se déduire immédiatement du principe physique de l'harmonie, c'est-à-dire, de la résonance du corps sonore; et tout cela jusqu'ici n'a été établi par les théoriciens que sur de simples convenances plus ou moins arbitraires, plus ou moins impérieuses, mais nullement propres à diriger le compositeur dans la pratique.

I. L'auteur de l'essai sur le Beau (1770), page 177, regarde l'emploi des *dissonances* comme une institution purement arbitraire, comme une combinaison artificielle, imaginée pour éviter l'ennui et le dégoût que causeroit nécessairement le retour trop fréquent des consonnances, obligées par leur petit nombre à se répéter trop souvent.

Quoique cet ouvrage ne traite pas *ex professo* de l'harmonie, la netteté des idées, le choix du sujet, la noblesse du style, & la force du raisonnement l'ayant rendu presque classique, j'ai cru devoir le citer, pour y relever quelques erreurs qui prouvent que l'auteur ne connoissoit ni la science ni l'histoire de la musique. Celles qui se trouvent dans les traités mis entre les mains de la jeunesse, entrant pele-mêle avec les vérités dans une mémoire facile et ténace, y font des impressions profondes et difficiles à effacer, parce qu'il faut pour cela détruire le préjugé de l'autorité, l'habitude, la fausse science et la vanité qui en est inséparable.

1°. L'auteur confond (page 150.) la *dissonance* avec le tempérament, deux objets diamétralement opposés. Car, suivant le père André, la *dissonance* a été introduite dans l'harmonie pour y faire variété. Le tempérament y fait précisément le contraire. Tempérer, c'est prendre entre deux sons un son intermédiaire qui puisse sans erreur sensible représenter suivant le besoin tantôt l'un, tantôt l'autre. Voyez *Tempérament*. Par exemple le *mi* de la gamme fait avec l'*ut* un intervalle de 5 à 4, ou de 80 à 64, le même *mi* fait avec le *la* un intervalle de 3 à 4, ou de 81 à 54; le même *mi* égale donc tantôt 80, tantôt 81. Mais le *mi* quarte de *la* ne fait pas avec *ut* une tierce majeure juste ni supportable. Pour éviter la discordance, il faudroit donc employer deux *mi* en harmonie. Il faudroit donc deux touches pour le *mi* dans les claviers d'orgue et de clavecin. Que fait l'accordeur? Ces deux *mi* sont entr'eux comme 80 & 81, ou comme 160 & 162; il prend un son mitoyen entre les deux, à-peu-près égal à 161, ce qui diminue de moitié la différence de l'un à l'autre; & l'oreille qui ne supportoit pas la différence de 80 à 81, n'est point choquée de celle de 160 à 161, ou de 161 à 162. Le *mi* tempéré représente donc deux notes, & peut être pris indifféremment pour l'une ou pour l'autre. De même le *la* de la gamme moderne représente les deux *la* de la gamme harmonique que j'ai appelés *ta* & *jv*, lesquels font un intervalle de 13 à 14, ou de 26 à 28. Le *la* des modernes, comme quinte de *re*, égale 27. Il est donc mitoyen entre *ta* & *jv*. Le tempérament réduit donc à la moitié le nombre des notes tempérées. Or la variété tient essentiellement à la multiplicité. Le tempérament est donc diamétralement opposé à la variété.

2°. Le P. André, page 150, attribue l'invention du tempérament à Aristoxène qui en étoit aussi éloigné qu'incapable. L'art de tempérer suppose nécessairement la connoissance & l'usage des rapports harmoniques

harmoniques des sons. Or, Aristoxène ne connoissoit d'autres termes de rapport que la voix & l'oreille. La voix, dit-il, (pages 14 & 32), donne tous les sons praticables; l'oreille juge du degré de leur consonannce. Il regarde tous les rapports numériques non-seulement comme inutiles dans la théorie, mais, ce qui ne mérite pas d'être réfuté, comme faux. Il invoque à la vérité, page 33, le jugement de l'oreille, & celui de l'esprit. Mais quel rôle peut jouer l'esprit dans une théorie qui exclut tous les rapports des sons, c'est-à-dire, tous les termes, tous les moyens de comparaison? Aussi est-il forcé de convenir (*ibid.*) que la délicatesse de l'organe est presque le seul principe de la musique. Or, plus un organe sera exercé & délicat, plus il sera choqué de l'altération des intervalles harmoniques. Le tempérament & la théorie d'Aristoxène sont donc deux choses absolument inconciliables.

3°. « Aristoxène, dit le P. André, page 232, « Aristoxène, le premier inventeur de la musique « tempérée, reprochoit à Pythagore d'avoir trop « voulu plaire à la raison aux dépends de l'oreille : « on lui reprochoit à son tour, d'avoir trop voulu « plaire à l'oreille aux dépends de la raison. » Ce n'est pas Plutarque qu'il falloit citer ici, c'est Aristoxène lui-même, page 32. Ce n'est pas une faute considérable; mais c'en est une. Examinons maintenant le fonds même de la citation. Comment! Aristoxène plaisoit à l'oreille en altérant les intervalles, & Pythagore la choquoit en les lui présentant dans toute leur pureté? Comment! une octave parfaitement juste plaisoit moins aux Grecs qu'une octave altérée? Mais cela implique contradiction. Quel est le véritable intervalle d'octave? Celui qui plaît. Quelle octave doit-être censée altérée? Celle qui déplaît. Si vous rejetez cette manière de distinguer les intervalles purs d'avec ceux qui sont altérés, il faut donc nécessairement recourir à l'expression numérique de ces intervalles. Quoi donc! Aristoxène prétendoit que le rapport de l'octave n'est pas de 1 à 2; celui de la quinte dans celui de 2 à 3, &c.? Dans ce cas Adraste (vid. Aristoxène, page 77), lui faisoit grace en le traitant simplement d'homme à paradoxe.

4°. Si le P. André (page 151), eût seulement parcouru les harmoniques de Ptolomée, il y auroit vu que cet auteur ne redresse pas seulement Aristoxène, mais les Pythagoriciens des derniers temps, & qu'il n'attaque nullement le véritable systême de Pythagore, dont le sien n'est que le développement. Pythagore ne peut donc pas avoir tort, & Ptolomée avoir raison.

5°. Enfin on verra dans le cours de cet article que la variété n'est pas l'origine exclusive de la *dissonance*; & qu'il y a des accords dissonans qui dérivent de la nature même & du fonds de l'harmonie. Ce qui milite également contre le systême de M. Dodart, (histoire de l'Académie des sciences, année 1706; mémoire, page 388;) qui en a cherché l'origine dans l'imitation de la nature, & l'expression des passions. Ces deux auteurs ont confondu l'utilité de la *dissonance* avec son origine. On verra ci-dessous, que s'il y a des *dissonances* libres, des *dissonances* accidentelles, il y en a aussi d'obligées, prescrites par la marche de la basse fondamentale.

M. Mercadier de Belesta, (*Nouveau systême de Musique*,) p. 107, fait sortir les *dissonances* de la nature même du discours musical, & les emploie pour prolonger la phrase par des cadences évitées. On doit savoir qu'une cadence évitée a lieu lorsque l'accord parfait d'un temps fort est altéré par une *dissonance*. Par exemple: lorsque l'accord *sol*, *si*, *re*, se résout sur *sol*, *ut*, *re*, la basse fondamentale, fait un mouvement, descendant de quinte *sol*, *ut*; voyez la table de la génération harmonique col. III & II. Le premier accord porte sur un son fondamental impair, le second sur un son pair. Donc (voyez mon art. *basse fond.* n°. *cadences.*) le premier se trouve dans un temps foible, le second dans un temps fort. Retranchez le *re* de ces deux accords, vous avez une cadence pleine & parfaite, & un repos parfait. Ajoutez ces deux *re*, la cadence *sol*, *ut* est la même; mais le repos, résultant de l'accord parfait final, ou de la consonance *sol*, *ut* du temps fort, ce repos, dis-je, est altéré, troublé, détruit par le *re* sur-ajouté. Voilà ce que c'est qu'une cadence évitée, qu'on devroit appeler repos évité; mais le repos évité n'est qu'un des cas de la *dissonance*, & qui n'est pas même le plus fréquent; car on verra ci-dessous qu'il est impossible de former un temps foible sans le secours de la *dissonance*. Or la mesure résulte de la succession des temps forts & des temps foibles; d'où il s'ensuit qu'il ne peut y avoir de mesure sans *dissonance*, au lieu qu'on peut très-bien faire une phrase sans repos évité, en formant une basse fondamentale de sons successivement pairs & impairs. Il y a d'ailleurs des accords réputés *dissonans* dans la pratique, tel que l'accord impair *ré*, *si*, *fa*, *la*, 9, 15, 21, 27 ou 3, 5, 7, 9, d'où dérive dans la pratique l'accord *si*, *ré*, *fa*, *la*, voyez mon art. *fondamental*, n°. 11; qui ne peuvent que difficilement figurer dans un temps fort, & qui conséquemment sont très-peu propres à former une cadence évitée; car *fa*, *la*, *ut*, qui en dérive se résout sur *sol*, *si*, *ré*, par un mouvement fondamental d'octave *sol*, *sol*, III, VI; & *ré*, *si*, *fa*, *la*, sur *ut*, *ut*, *mi*, *la*, par un mouvement fondamental de quarte, *sol*, *ut*. III, IV. Le repos évité n'est donc pas le seul cas de la *dissonance*. Enfin dans l'exemple cité par M. Mercadier, le *si* n'est pas plus nécessaire que le *re*, le *fa*, ni le *la*. Au lieu que le *ré* dans la succession *sol*, *si*, *ré*; *sol*, *ut*, *ré*, est nécessairement amené dans le second accord par la loi de la salvation, qui prescrit à tout harmonique d'une colonne impaire de se résoudre dans la colonne paire suivante sur l'harmonique le plus proche. Or dans la succession des col. III & II

de la table de la génération harmonique, le *re* de la colonne impaire se trouve à côté de son unisson dans la colonne paire ; donc il doit se résoudre sur lui. C'étoit donc là l'exemple qu'il falloit choisir de préférence.

Rameau, *Génération harmonique*, p. 107, forme sa basse fondamentale de trois sons à la quinte l'un de l'autre, *fa*, *ut*, *sol*, portant chacun l'accord parfait ; & pour distinguer la tonique *ut* des deux autres, il altère l'harmonie du *sol* & du *fa* par une *dissonance* qu'il place à une tierce au-dessus de l'accord *sol*, *si*, *ré*, & à une tierce au-dessous de l'accord *fa*, *la*, *ut*, ou *ut*, *la*, *fa*; ce qui lui donne deux accords *dissonans*, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, & *ut*, *la*, *fa*, *ré*, ou *ré*, *fa*, *la*, *ut*; mais on a déja démontré cent fois à Rameau, 1°. que le *fa*, de l'accord *sol*, *si*, *ré*, *fa*, n'est qu'une *dissonance* de tempérament, & qu'il est harmoniquement consonant, complétant l'accord parfait de *sol* ; *sol*, *si*, *ré*, *fa*, 12, 15, 18, 21, ou 4, 5, 6, 7. Voyez mon article *Fondamental*, n°. II. 2°. Que le *fa* de l'accord *fa la ut*, lorsqu'il fait la quarte juste d'*ut*, ne peut appartenir au mode d'*ut*. Voyez l'article *Dissonance* de Rousseau, et mes articles *Fondamental*, *Basse-fond.* & *Basse-continue.* Voyez aussi l'article *IV*. Enfin j'ai démontré contre Rameau et Tartini que l'accord *fa*, *la*, *ut*, dans les modes d'*ut* & de *sol*, ne fait nullement partie de l'harmonie de *fa*, mais de celle de *sol*, dérivant de l'accord impair *sol*, *ré*, *si*, *mi* ⁎, *la* ⁎, *ut* ⁎; 3, 9, 15, 21, 27, 33, ou 1, 3, 5, 7, 9, 11, & en notes modernes; *sol*, *ré*, *si*, *fa*, *la*, *ut*. Voyez mon article *fondamental* n°. II, l'accord *ré*, *fa*, *la*, *ut* n'est donc point fondamental dans le sens de Rameau, mais dérive de *ré*, *si*, *fa*, *la*, *ut*, 3, 5, 7, 9, 11, dont on a retranché le *si*, parce que le *ré*, & le *si*, se résolvant tous les deux sur *ut*, dans l'accord *ut*, *ut*, *mi*, *la*, *ut*, on a regardé l'un des deux comme inutile. L'accord *fa*, *la*, *ut*, appartient donc aux modes d'*ut*, & de *sol*, quoique le *fa*, quarte d'*ut*, n'en fasse pas partie ; parce que le *fa* de cet accord est un *mi* ⁎, vingt-unième harmonique d'*ut* ; & septième harmonique de *sol*. Observation qui réduit à rien la prétendue origine des *dissonances* imaginée par Rameau.

Je ne dis rien ici du systême des *dissonances* inventé par Tartini. Je me propose d'examiner l'ensemble de sa théorie à l'article *harmonie*. Voyez cependant l'extrait qu'en a fait Rousseau, art. *systême*, *systême de Tartini*.

De toutes les opinions relatives à l'origine de la *dissonance*, la plus ingénieuse, c'est sans contredit celle de M. Bemetzrieder *Leçons de Clavecin in*-4°, 1771, p. 154 & 332, parce qu'elle tient à l'essence même de la musique. « Qu'est-ce donc que la mu» sique, demande cet habile harmoniste ? on s'élèvera » contre mon opinion : mais l'expérience se réunira » avec moi pour la définir, *l'art de choquer les sons » naturels, pour en rendre le retour plus agréable.* Qu'on » s'écarte de cette règle dans la pratique ; plus de » mélodie, plus d'harmonie. » Ce principe est incontestablement vrai, quoique toutes les applications (p. 329, 356.) n'en soient pas également heureuses. Je ne puis y toucher ici que légèrement ; (Voyez mon art. *Harmonie.*) Plaçons-nous dans le mode d'*ut*, l'expérience nous apprend que l'oreille n'est pleinement satisfaite que lors qu'après l'accord du temps foible, elle entend dans le temps fort suivant, l'accord parfait sans mélange. L'accord parfait est *ut*, *mi*, *sol*, *ut* : altérez-le par l'intercallation d'un son quelconque, vous chagrinez l'oreille, elle attend que vous lui rendiez l'harmonie d'*ut* dans toute sa pureté ; mais vous pouvez aiguiser son desir en lui offrant cette harmonie successivement altérée par les notes de la gamme qui n'en font point partie. Quelles sont ces notes ? *si*, *re*, *fa*, *la*, dit M. Bémetzrieder. Il falloit dire, *re*, *fa*, *la*, *si*, 9, 11, 13, 15, ou *re*, *si*, *fa*, *la*, 9, 15, 21, 27. (Voyez mon art. *fondamental*, n°. II.) Toutes les combinaisons de l'accord parfait dans lesquelles il entrera un ou plusieurs sons de l'accord *si*, *re*, *fa*, *la*, feront desirer, appelleront l'accord *ut*, *mi*, *sol*. Le *re* choque & appelle l'*ut* & le *mi* ; le *fa* appelle le *mi* & le *sol* ; le *la* appelle le *sol* & l'*ut*, celui-ci plus foiblement que l'autre ; enfin le *si* appelle l'*ut* le plus fortement possible.

Si l'on réunit la théorie des chocs à celle de la basse fondamentale, point d'accord, point de marche harmonique, point de licence dont on ne puisse rendre raison. Mais M. Bémetzrieder n'est point du tout de cet avis là. « A présent, dit-il, à la fin de son traité, » p. 352, je vous demanderai quel jugement vous » portez de la basse fondamentale ? Si vous la croyez » bien propre à dévoiler les vrais ressorts de la » marche musicale ? » Il est vrai qu'il n'entend parler que de celle de Rameau, ibid. p. 353. Mais il n'est pas moins vrai, que destituée du secours de la véritable basse fondamentale, sa théorie ne se prête nullement à l'explication des différences spécifiques de la mesure musicale, non plus qu'à celle de la syncope. *Ibid.* p. 347, aussi ne dit-il rien de cette dernière marche, p. 348. (Voyez mon art. *basse fondamentale*, n°. II & III, ou j'ai traité de la mesure. Voyez aussi *Syncope*, & mon art. *Harmonie.*)

« On avoit, dit Rousseau, art. *dissonance*, jus» qu'ici raisonné si mal sur la *dissonance*, que je ne » crois pas avoir fait en cela pis que les autres. » A coup sûr il n'a pas fait beaucoup mieux ; s'il s'est distingué des autres, c'est moins par le mérite de ses aperçus, que par leurs contradictions.

1°. Rousseau ne voit point de raison physique qui autorise à introduire la *dissonance* dans le corps même de l'harmonie, art. *dissonance*. « Non-seule» ment, dit-il, art. *Harmonie*, les harmoniques du » son qui la donnent, mais le son lui-même n'entre » point dans le systême harmonieux du son fon-

» damental ; (j'ai prouvé le contraire, art. *fondamental.*) » Cependant, art. *Cadence*, il prétend que la *dissonance* est toujours exprimée ou sous-entendue; que rien ne peut faire sentir le repos que la *dissonance* antérieure qui le suspend, *ou le sentiment implicite de la dissonance.* Comment l'ame peut-elle avoir le sentiment d'une chose arbitraire & purement mécanique ? Il faut donc que la *dissonance* soit quelque chose de bien naturel, puisque l'oreille la sous-entend & la supplée. Cependant elle est, suivant Rousseau, art. *Harmonie*, si peu inhérente au systême harmonieux du son fondamental, c'est-à-dire, à son accord, « qu'elle » se distingue toujours d'une manière choquante parmi » tous les autres sons. » Première contradiction.

2°. N'apercevant, ni dans la physique, c'est-à-dire, dans la résonnance du corps sonore, ni dans le calcul, c'est-à-dire, dans la progression de ses harmoniques, la génération de la *dissonance*, il lui cherche une origine purement mécanique; étant donnée la *basse fondamentale sol, ut*, il fait porter à l'harmonie de *sol* une *dissonance*, afin de la distinguer de l'harmonie de la tonique. L'harmonie de *sol*, *sol si re sol*, produit par le moyen de la *dissonance* deux harmonies dissonantes, *sol, si, re, mi, sol*, & *sol, si, re, fa, sol*. Cependant, même art. il trouve la formule harmonique de ces deux accords dans la série 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, & c'est le $\frac{1}{7}$ harmonique du *sol* qui représente le *mi* & le *fa*, ne différant de chacun d'eux que d'un quart de ton; & ce *mi* & ce *fa* n'étant altérés que par le tempéramment de notre gamme. La résonance du corps sonore donne donc les *dissonances* que Rousseau regarde comme mécaniques. Deuxième contradiction.

3°. Rousseau, art. *Harmonie*, dit « que tout son » donne un accord vraiment parfait, puisqu'il est » formé de tous ses harmoniques, & que c'est par » eux qu'il est un son. » Cependant, art. *dissonance*, il dit que le septième harmonique du son fondamental n'entre point dans la résonance totale de ses élémens, comme *consonnance*, mais comme *dissonance*. Or tout corps sonore porte cette septième, donc tout son donne un accord dissonant. Troisième contradiction.

4°. Art. *consonnance*, il dit que la septième harmonique forme, avec la quinte de l'accord parfait, un intervalle très-dur, très-dissonant; &, art. *dissonance*, il dit que le systême de Tartini est le seul dans lequel la théorie des *dissonances* soit déduite des vrais principes de l'harmonie : or Tartini dit, p. 128, que cette septième est une véritable consonnance & non point une *dissonance*. Le sentiment de Rousseau n'est donc pas celui de Tartini; le sentiment de Rousseau est donc opposé aux vrais principes de l'harmonie. Donc, quatrième contradiction.

5°. Rousseau n'admet au nombre des *dissonances* que la seconde & la septième; Tartini n'admet que les consonnances doubles. La double quinte, la double quarte, la double tierce majeure, &c. (Voyez *Systême*, *Systême de Tartini*, extrait par Rousseau.) Donc, cinquième contradiction.

En général je ne vois qu'une observation à prendre dans l'art. *dissonance* de Rousseau ; c'est que la *dissonance* doit se résoudre par le plus court chemin. C'est un correctif que M. Bémetzriéder devroit admettre dans sa théorie des appels; cet harmoniste suppose que tout appel peut monter ou descendre, quoi qu'il y ait toujours un des deux sons adjacens de l'harmonie consonnante, qui soit plus fortement appelé que l'autre. Suivant M. Bémetzriéder, dans cette succession *sol, si, re; sol, ut, mi*, le *si* apelle le *sol* & l'*ut*, mais ce dernier plus fortement; le *re* apelle l'*ut* & le *mi*, mais le premier plus fortement. D'où il s'ensuivroit que ces trois salvations sont régulières, *sol si re, sol ut*; *sol si re, sol mi*; enfin, *sol si re, sol ut mi*. Mais il est certain que les deux premières sont défectueuses, & qu'il y en a une quatrième que M. Bémetzriéder ne pouvoit pas trouver dans ses principes. C'est *sol si re, sol ut re*, qui a lieu lorsque le *sol* fondamental descend de quinte sur *ut*. (Voyez dans la table de la *génér. harm.*, col. III & II.) & cette salvation donne en même temps l'origine d'une *dissonance* nécessaire (puisque le *re* du premier accord se résout nécessairement sur le *re* du second,) d'une syncope & d'une cadence évitée.

II. Il y a donc des marches fondamentales qui introduisent nécessairement des *dissonances*, mais je dis plus; dans toute harmonie d'un temps foible, il n'y a de consonnant que les unissons de l'harmonie du temps fort. Dans cette succession, *sol si re, sol ut mi*; le *si* & le *re* du premier accord doivent être regardés comme des *dissonances* dont la résonance étant prolongée, altère la consonnance de l'*ut* & du *mi*. Donc ils doivent être réguliérement sauvés. Enfin, ce qui est plus rigoureux, mais qui n'est pas moins vrai, le *sol*, lui-même, est obligé de se résoudre sur son unisson, & non autrement. (Voyez mon art. *basse fond.* n°. V.)

Lorsque *sol si re* se résout sur *sol ut mi*, l'accord *sol si re* est un accord parfait qui cependant dissone avec l'accord suivant. J'apelle sa *dissonance*, *dissonance relative*.

Lorsque *ut mi sol si*, se résout sur *ut mi sol ut*, il est évident qu'il forme avec le second accord une *dissonance* relative; mais l'accord *ut mi sol si*, isolé, étoit déja dissonant. Il y a donc des *dissonances absolues* & des *dissonances relatives*.

Lorsque la basse fondamentale fait un mouvement descendant de quinte, *sol, ut*, si on fait résonner *sol, si, ré* sur le *sol*, on aura nécessairement dans le tems fort suivant l'accord dissonant *sol, ut, ré*. Il y a donc des dissonances *libres* & des dissonances *obligées*.

Lorsqu'on entend l'accord *sol, si, re*, on ignore si

l'on eſt dans un temps fort ou dans un temps foible; mais on n'eſt pas dans ce doute lorſqu'on entend un accord impair qui eſt *ſuſpenſif*, quoiqu'à proprement parler, il ne ſoit pas diſſonant. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. I, neuvieme expérience). On pourroit donc diſtinguer des *diſſonances* & des *quaſi-diſſonances*, car les accords impairs font l'office de la diſſonance dans quelque temps de la meſure qu'ils ſe trouvent.

Quel eſt le lien harmonique de tous les accords? Il eſt toujours facile à déterminer, car il ne s'agit pour cela que de connoître ſa note fondamentale, & celle des accords adjacens, de déterminer leurs rapports numériques & de placer les ſons fondamentaux impairs ſur les temps foibles, & le pair ſur le temps fort. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n^os^. II & III.

Pour les loix de la ſalvation. (Voyez le même article, n°. V). Pour celles de la préparation. (Voyez *Préparation*.)

A l'égard du mode, il ſe détermine par le calcul. Deux accords conſécutifs ſont néceſſairement dans un mode quelconque. Pourquoi cela? c'eſt que deux ſons fondamentaux étant donnés, ils ont un générateur aommun qui eſt leur plus grand commun diviſeur. Cherchez dans la table de la génération harmonique tl note correſpondante à ce diviſeur, vous avez la conique du mode cherché. (Voyez *Baſſe-tonique*).

Il ne peut y avoir d'équivoque dans la meſure que lorſqu'un même accord occupe pluſieurs temps ou pluſieurs meſures. Dans tout autre cas le ſon fondamental impair indique le temps foible, &c. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. III).

On ſait toujours dans quel genre on eſt par le moyen de la *Baſſe-fondamentale*. *Octave, quinte & quarte*; voilà les mouvemens fondamentaux du genre diatonique. Les tierces fondamentales conſtituent le chromatique, les tons, &c. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. IV).

Maintenant, qu'eſt-ce qu'une diſſonance? Si vous parlez des intervalles diſſonans, ce ſont tous ceux qui ne ſont point partie de l'accord parfait. Les ſecondes, les tierces impaires, *re*, *fa*; 9, 11; *fa*, *la*; 11, 13, &c. Les intervalles doubles; la double quinte, la double quarte, &c.; les intervalles ſuperflus ou diminués: tout cela eſt diſſonant.

Donc toute note d'un accord du dernier temps foible, qui forme un de ces intervalles avec la note la plus proche de l'accord conſonnant qui ſuit, produit une diſſonance relative.

(*M. l'abbé Feytou.*)

DISSONANCE MAJEURE, eſt celle qui ſe ſauve en montant. Cette *diſſonance* n'eſt telle que relativement à la *diſſonance* mineure; car elle fait tierce ou ſixte majeure ſur le vrai ſon fondamental, & n'eſt autre que la note ſenſible, dans un accord dominant, ou la ſixte ajoutée dans ſon accord. (*J. J. Rouſſeau.*)

DISSONANCE MAJEURE. * D'après la définition que Rouſſeau a donnée lui-même de la *diſſonance* dans ſon article précédent, ce qu'il appelle ici *diſſonance majeure* n'en eſt point une. Quoique deux » ſons diſſonent entr'eux, a-t-il dit, on donne plus » ſpécialement le nom de *diſſonance* à celui des deux » qui eſt étranger à l'accord. » A plus forte raiſon ne doit on pas le donner à deux ſons qui ne diſſonent point entre eux. « C'eſt une choſe certaine, » a dit encore Rouſſeau, qu'où il n'y a point de » ſeconde il n'y a point de *diſſonance*. » Ainſi dans le premier cas ſuppoſé, la ſenſible ne ſauroit être regardée comme une *diſſonance*, puiſqu'elle ne diſſone, puiſqu'elle ne forme ſeconde avec aucune des autres notes de l'accord. La ſenſible, dans ce cas, ne peut donc pas être regardée comme une *diſſonance majeure*.

La ſixte ajoutée ne fait point *diſſonance* avec l'accord fondamental. Elle n'en fait une qu'avec ſa quinte, parce que ces deux ſons forment une ſeconde. Mais cette *diſſonance* ne peut être regardée comme *majeure*, quoiqu'elle ſoit d'un ton majeur; car la ſeconde de l'accord dominant *fa ſol* eſt auſſi d'un ton majeur; (dans notre ſyſtême tempéré.) et cependant elle eſt regardée comme *diſſonance mineure*. Ce qui lui donne cette qualité, c'eſt que ce n'eſt pas comme ſeconde qu'elle eſt diſſonante; mais comme ſeptième mineure *ſol*, *fa*. Pour la ſixte *la*, qui n'eſt *majeure* qu'à l'égard du ſon fondamental avec lequel elle ne diſſone point, et qui, dans le cas même du renverſement *la ſol*, ne formeroit auſſi qu'une ſeptième mineure, on ne peut donc pas la conſidérer comme *diſſonance majeure*, puiſqu'elle n'eſt pas majeure en ſa qualité de *diſſonance*, ou au moins dans le ſens qui tend à monter.

Pour rendre cela plus clair j'obſerverai que les intervalles *majeurs* ne tendent à monter, et les intervalles mineurs à deſcendre, que quand ils ſont ſuivis d'une note à la diſtance d'un ſemi-ton. Ainſi le *fa* de l'accord *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*, tend à deſcendre ſur le *mi* qui le ſuit à un ſemi-ton, comme le *ſi* du même accord tend à monter ſur l'*ut* qui le ſuit à un ſemi-ton. Mais ni le *la* de l'accord *ut mi ſol la*, ni le *re* de l'accord *fa la ut re* n'étant ſuivis d'aucun ſemi-ton en haut ni en bas ne peuvent avoir aucune tendance déterminée.

Qu'eſt-ce donc qu'une *diſſonance majeure*, & pourquoi tend-elle à monter? Une *diſſonance majeure* eſt en effet la ſenſible, mais lorſqu'elle fait *diſſonance* dans un accord de ſuppoſition, comme dans celui de ſeptième ſuperflue, où l'accord *ſol ſi ré fa*, a pour baſſe l'*ut* grave de l'accord *ut mi ſol* qui va ſuivre.

(Voyez mon article *Accord.*) Ce *si* qui fait alors septième, & par conséquent *dissonance* avec l'*ut* de la basse, ne perd pas pour cela son caractère de sensible, & tend toujours à monter. C'est à ce cas et à ceux qui y ressemblent que l'on peut appliquer la règle qui ordonne de faire monter les *dissonances* majeures. (*M. Framery.*)

DISSONANCE MINEURE, est celle qui se sauve en descendant : c'est toujours la *dissonnance* proprement dite ; c'est-à-dire, la septième du vrai son fondamental.

La *dissonance majeure* est aussi celle qui se forme par un intervalle superflu, & la *dissonance mineure* est celle qui se forme par un intervalle diminué. Ces diverses acceptions viennent de ce que le mot même de *dissonnance* est équivoque & signifie quelquefois un intervalle & quelquefois un simple son.
(*J. J. Rousseau.*)

DISSONANT, *partic.* (Voyez *Dissoner*).
(*J. J. Rousseau.*)

DISSONANT. Cette expression empruntée des Grecs, & détournée de sa véritable signification, ne doit pas présenter l'idée qu'on y attache communément parmi nous, & qui répondroit à celle de *mal-sonnant*. Dissonant veut dire *sonnant* deux fois, ou *sonnant* à part.

Les Grecs appeloient consonnans les sons produits par les nombres 1, 2, 3, 4 de la division du monocorde, c'est-à-dire, l'unisson, l'octave, la quinte & la double octave. C'étoient-là les cordes qui servoient de base à tout leur systême, la véritable basse-fondamentale. Ils regardoient tous les autres comme sonnant *à part* de ceux-là. Les octaves & la quinte se confondoient pour eux en un seul son que pour cette raison ils appeloient consonnant : les tierces, les sixtes, les tons, les semi-tons formoient avec le son générateur *deux* sons distincts, et par conséquent *dissonants.* (Voyez *Emm.*, *Bryen.*, *harm.*, *liv.* 1., *sect.* 4.) Ils avoient une autre manière de distinguer les sons agréables, qu'ils nommoient *concinni* d'avec les sons désagréables *inconcinni.* (Voyez l'article *Contre-point chez les anciens*, par M. Ginguené, page 341.) (M. *Framery.*)

DISSONER. *v. n.* Il n'y a que les sons qui *dissonent*, & un son *dissone* quand il forme dissonnance avec un autre son. On ne dit pas qu'un intervalle *dissone*, on dit qu'il est dissonant.
(*J. J. Rousseau.*)

DITHYRAMBE. *s. m.* Sorte de chanson grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle se chantoit sur le mode phrygien, & se sentoit du feu & de la gaieté qu'inspire le dieu auquel elle étoit consacrée. Il ne faut pas demander si nos littérateurs modernes, toujours sages & compassés, se sont récriés sur la fougue & le désordre des *dithyrambes.* C'est fort mal fait, sans doute, de s'enivrer, sur-tout en l'honneur de la divinité ; mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce sot bon sens qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin.
(*J. J. Rousseau.*)

DITON. *s. m.* C'est dans la musique grecque un intervalle composé de deux tons ; c'est-à-dire, une tierce majeure. (Voyez *intervalle*, *tierce*).
(*J. J. Rousseau.*)

DITON. C'étoit le nom de la tierce majeure chez les Grecs. Elle fût toujours réputée dissonante ; & cela devoit être dans le systême grec dans lequel tous les tons étoient majeurs ou de 8 à 9 : d'où il s'en suit que le rapport du diton n'étoit pas comme chez les modernes de 4 à 5, ou de 64 à 80 ; mais de 64 à 81. (Voyez *Tempérament.*) Aussi, Aristoxène dit-il très-positivement page 20. « Nous pratiquons plusieurs intervalles moindres que la quarte ; mais tous sont dissonnans.

M. Montucla, histoire des mathématiques, tome 1, page 127, prétend que Ptolémée les rangea dans la suite au nombre des consonnans. Je n'ai pas sous les yeux les harmoniques de cet auteur ; & je ne me rappele point d'y avoir lu cette innovation. Il est très-vrai qu'il simplifia les rapports du systême grec pour les trois genres ; qu'il trouva ou retrouva les vrais rapports harmoniques des tierces majeures & mineures, en intercalant une moyenne proportionnelle harmonique entre les deux termes de la quinte. Mais je ne trouve ni dans ma mémoire, ni dans mes notes le rétablissement des tierces dans leur état primitif. Car il est plus que probable que Pythagore les avoit regardées comme consonnances. (Voyez *Quaternaire.*)

J'insiste sur cette observation de M. Montucla, que je ferai vérifier, non pour la faire révoquer en doute ; mais pour donner au contraire quelque fondement à un soupçon que j'ai que cette consonnance de tierce nous vient en effet des Grecs. Voici sur quoi je l'appuye. Les premières orgues nous viennent des Grecs. Et le cornet, qui est un jeu d'orgue, fait parler sous chaque touche les consonnances d'octave, de quinte, de quarte & de tierce superposées. Reste à savoir si le cornet a toujours été dans l'orgue, & toujours composé d'octaves, quinte, quarte & tierce. Si cela est, & si véritablement Ptolémée est auteur de leur réintégration, voilà l'histoire de la tierce aussi éclaircie qu'elle mérite de l'être. Mais je ne sais rien de positif à cet égard.
(*M. l'abbé Feytou.*)

DIVERTISSEMENT. *s. m.* C'est le nom qu'on donne à certains recueils de danses & de chansons qu'il est de règle à Paris d'insérer dans chaque acte

d'un opéra, soit ballet, soit tragédie : *Divertissement* importun dont l'auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, & que les acteurs assis, & les spectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre. (*J. J. Rousseau.*)

Divertissment. C'est un terme générique dont on se sert pour désigner tous les petits poëmes mis en musique, qu'on exécute sur le théâtre ou en concert, & les danses mêlées de chant qu'on place quelquefois à la fin des comédies de deux actes ou d'un acte.

La grotte de Versailles & l'Idile de Sceaux, sont des *divertissemens* de la première espèce.

On donne ce nom plus particulièrement aux danses & aux chants qu'on introduit épisodiquement dans les actes d'opéra. Le triomphe de Thésée est un *divertissement* fort noble. L'enchantement d'Amadis est un *divertissement* très-agréable; mais le plus ingénieux *divertissement* des opéras anciens, est celui du quatrième acte de Roland.

L'art d'amener des *divertissemens* est une partie fort rare au théâtre lyrique : ceux mêmes pour la plupart qui paroissent les mieux amenés, ont quelquefois des défauts dans la forme qu'on leur donne. La grande règle est qu'ils naissent du sujet, qu'ils fassent partie de l'action; en un mot, qu'on n'y danse pas seulement pour danser. Tout *divertissement* est plus ou moins estimable, selon qu'il est plus ou moins nécessaire à la marche théâtrale du sujet. Quelque agréable qu'il paroisse, il est vicieux & pèche contre la première règle, lorsque l'action peut marcher sans lui, & que la suppression de cette partie ne laisseroit point de vide dans l'ensemble de l'ouvrage. Le dernier *divertissement* qui, pour l'ordinaire, termine l'opéra, paroît ne devoir pas être assujetti à cette règle aussi scrupuleusement que tous les autres. Ce n'est qu'une fête, un mariage, un couronnement, &c. qui ne doit avoir que la joie publique pour objet.

Si les *divertissemens* des grands opéras sont soumis à cette loi établie par le bon sens, qui exige que toutes les parties d'un ouvrage y soient nécessaires pour former les proportions de l'ensemble, à combien plus forte raison doit-elle être invariable dans les ballets.

Des *divertissemens* en action sont le vrai fond des différentes entrées de ballet : telle est son origine. Le chant dans ces compositions modernes occupe une partie de la place qu'occupoit la danse dans les anciennes; pour être parfaite, il faut que la danse & le chant y soient liés ensemble & partagent toute l'action. Rien n'y doit être oisif; tout ce qu'on y fait paroître d'inutile & qui ne concourt pas à la marche, au progrès, au développement, n'est qu'un agrément froid & insipide. On peut dire d'une entrée de ballet ce qu'on a dit souvent du sonnet; la plus légère tache défigure cette espèce d'ouvrage, bien plus difficile encore que le sonnet même, qui n'est qu'un simple récit : le ballet doit être tout entier en action.

La grande erreur sur cette partie dramatique, est que quelques madrigaux suffisent pour la rendre agréable. L'action est la dernière chose dont on parle, & celle à laquelle on pense le moins : c'est pourtant l'action intéressante, vive, pressée, qui fait le grand mérite de ce genre.

Il faut donc pour former une bonne entrée de ballet, 1°. un action; 2°. que le chant & la danse concourent également à la former, à la développer, à la dénouer ; 3°. que tous les agrémens naissent du sujet même. Tous ces objets ne sont rien moins qu'aisés à remplir ; mais que de beautés résultent aussi dans ces sortes d'ouvrages de la difficulté vaincue! (Voyez *Ballet*, *Coupe*, *Danse*, *Opéra*).

(*Cahusac.*)

Divertissement. Cette exclamation admirative de Cahuzac sur les beautés qui résultent de la difficulté vaincue dans les *divertissemens*, ne doit point surprendre. Il croyoit exceller dans ce genre, & prenoit bonnement les succès de Rameau pour les siens.

Emporté par son enthousiasme, il a bien été jusqu'à prophétiser, au mot Ballet, qu'*un jour on changera toute la constitution de l'opéra italien, & qu'il prendra la forme nouvelle & piquante du ballet françois* : c'est-à-dire de ces opéras-ballets partagés en *divertissemens*, où le chant n'étoit qu'un accessoire de la danse. Cette prophétie n'est, il est vrai, ni accomplie, ni en train de s'accomplir ; mais sans nous occuper à cet égard d'une révolution ultramontaine, ne perdons point de vue ce que nous pouvions conserver chez nous, les sources de plaisir qui nous étoient ouvertes, & que nous aurions peut-être tort de nous interdire tout-à-fait.

Je suis loin de partager son admiration pour ce genre qui étoit le sien, mais j'ai témoigné ailleurs quelque regret de le voir entièrement hors d'usage. J'ai dit les raisons de ce regret & les avantages qu'il pourroit y avoir à ne pas exclure de notre théâtre lyrique ces sortes de spectacles. Ils ne feroient jamais que d'un mérite & d'un agrément secondaires; mais ils tiendroient le milieu entre les grands opéra où l'on ne danse presque plus, & les ballets-pantomimes où l'on ne fait que danser. (Voyez Ballet, *Ballet-opéra*).

Quant aux *divertissemens* qu'on se faisoit autrefois la loi d'employer dans chaque acte des opéra, même lorsqu'ils méritoient ou ambitionnoient le nom de tragédies lyriques, on est revenu de cette coutume abusive. On danse & l'on se *divertit* maintenant quand on peut & quand l'action le permet.

On perdroit ſans doute à les en bannir toujours. Dans les ſujets les plus graves & même les plus triſtes, on place avec ſuccès des marches, des cérémonies, des danſes figurées qui augmentent la pompe du ſpectacle, & y jettent de la variété ; mais alors il ſeroit impropre de les nommer des *divertissemens*.

Les danſes lugubres des compagnes d'Euridice autour de ſon tombeau, pendant le premier chœur & dans tout le commencement de l'opéra d'Orphée, ajoutent à l'intérêt, & approfondiſſent l'impreſſion douloureuſe que le poëte & le muſicien ont voulu d'abord exciter dans l'ame du ſpectateur.

La danſe des Theſſaliens au ſecond acte d'Alceſte, pour célébrer la convaleſcence de leur roi, ſeroit trop gaie, & reſſembleroit trop à un *divertissement* ordinaire, ſi, ſur un air de danſe dont l'expreſſion douce peut, avec une nuance de plus, devenir triſte & gémiſſante, la voix d'Alceſte dévouée à la mort, ne faiſoit entendre des plaintes qui ramènent l'ame au ſentiment de douleur, dominant dans tout le reſte de l'ouvrage.

L'idée de cette oppoſition ingénieuſe appartient à J. J. Rouſſeau. Gluck fit très-bien d'en profiter, mais il n'eût pas mal fait de dire publiquement à qui il en étoit redevable. Le grand défaut de l'opéra d'Alceſte eſt l'uniformité. « Si l'auteur du drame, dit Rouſſeau (dans ſes *Obſervations ſur l'Alceſte italienne*), a cru ſauver ce défaut par la petite fête qu'il a miſe au ſecond acte, il s'eſt trompé. Cette fête mal placée & ridiculement amenée, doit choquer à la repréſentation, parce qu'elle eſt contraire à toute vraiſemblance & à toute idée de bienſéance, tant à cauſe de la promptitude avec laquelle elle ſe prépare & s'exécute, qu'à cauſe de l'abſence de la reine dont on ne ſe met point en peine, juſqu'à ce que le roi s'aviſe à la fin d'y penſer.

« J'ai donné, ajoute-t-il en note, pour mieux encadrer cette fête & la rendre touchante, & déchirante par ſa gaieté même, une idée dont M. Gluck a profité dans ſon Alceſte françoiſe. »

On peut encore, dans beaucoup d'occaſions, employer des ballets & des entrées, ſoit à la fin, ſoit même dans le cours des actes ; mais un *divertissement* entier, compoſé de danſes et de chants, ne peut plus guères être admis dans une tragédie lyrique, ſinon dans une fête où le peuple & ſes chefs puiſſent également ſe livrer à la joie, où l'action s'arrête & ſe repoſe néceſſairement, enfin où la ſituation des perſonnages ne leur faſſe pas voir ſe prolonger cette fête avec une impatience qui ſe communique au ſpectateur.

On cherche maintenant la vraiſemblance dans toutes les parties du drame. Autrefois on étoit moins difficile. Au premier acte de Didon, la reine veut partir pour la chaſſe. Toutes ſes femmes ſe raſſemblent & ſe préparent à la ſuivre. En voilà bien aſſez pour motiver, dans l'ancien ſyſtême, un ballet ou *divertissement* auſſi long qu'on eût voulu. Le chœur & un ſeul air de danſe paroiſſent aujourd'hui plus que ſuffiſans, on a retranché tout le reſte ; encore ſe demande-t-on pourquoi Didon, preſſée de partir pour la chaſſe, preſſée d'aller revoir *cette grotte charmante*, témoin de ſes ſermens & de ſon bonheur, monte ſur ſon trône pour voir danſer les chaſſereſſes de ſa ſuite, & s'entendre dire qu'elle reſſemble à Vénus & à Diane. On voudroit qu'elle ſortît du théâtre, que ſes femmes ne fuſſent pas raſſemblées, qu'elles vinſſent les unes après les autres, qu'elles fiſſent des évolutions & des préparatifs de chaſſe, qu'elles euſſent enfin l'air de s'occuper de ce qu'elles vont faire, & non pas de former un *divertissement* qui doit être ſi peu divertiſſant pour leur reine.

Enée dans le même opéra revient au troiſième acte triomphant & vainqueur d'Iarbe. C'en étoit beaucoup plus qu'il n'eût fallu, il y a vingt ans, pour faire danſer toute la cour & toute l'armée. Aujourd'hui on ſonge uniquement à ce que Didon & Enée ont à dire ; on veut que l'armée diſparoiſſe, que la cour ſe retire, & que les deux amans s'expliquent. L'auteur du poëme, un peu attaché aux anciens principes, quoiqu'il ait bien contribué à établir les nouveaux, avoit placé là un ballet qu'il fût enſuite obligé d'ôter.

Lors donc que l'action d'un opéra eſt intéreſſante, & c'eſt à quoi l'on doit tendre toujours, il reſte peu d'occaſions où l'on puiſſe employer un *divertissement* complet, ſi ce n'eſt à la fin de la pièce, lorſque le dénouement en eſt heureux. Alors au lieu de danſes inſignifiantes, on peut mettre ſous les yeux du ſpectateur l'effet public des événemens qui viennent de ſe paſſer, diverſifier les images de l'allégreſſe ou d'une cour ou de tout un peuple, & montrer en un mot dans ce *divertissement* final la ſuite immédiate ou plutôt le complément de l'action.

(*M. Ginguené.*)

DIX-HUITIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend dix-ſept degrés conjoints, & par conſéquent dix-huit ſons diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'eſt la double octave de la quarte. (Voyez *quarte*). (*J. J. Rouſſeau.*)

Dix-huitième. * Pour réduire tout de ſuite au ſimple les intervalles compoſés, comme celui de *dix-huitième*, il faut en ôter le nombre 7 autant de fois qu'il peut y être contenu, et ce qui reſte eſt l'expreſſion de l'intervalle ſimple. Ainſi, comme dans 18 on trouve deux fois 7 pour 14 & qu'il reſte 4, on voit que la 18[e] eſt la double octave de la quarte. On fait l'opération inverſe pour compoſer les intervalles ſimples, c'eſt-à-dire, qu'on ajoute autant de fois 7 qu'on veut avoir d'octaves.

(*M. Framery.*)

DIXIÈME. *s. f.* Intervalle qui comprend neuf degrés conjoints, & par conséquent dix sons diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'est l'octave de la tierce ou la tierce de l'octave, & la *dixième* est majeure ou mineure, comme l'intervalle simple dont elle est la réplique. (Voyez *Tierce*).
(*J. J. Rousseau.*)

DIX-NEUVIÈME. *s. f.* Intervalle qui comprend dix-huit Degrés conjoints, & par conséquent dix-neuf sons diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double-octave de la quinte. (Voyez *quinte*). (*J. J. Rousseau.*)

DIX-SEPTIÈME. *s. f.* Intervalle qui comprend seize degrés conjoints, & par conséquent dix-sept sons diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double-octave de la tierce, & la dix-septième est majeure ou mineure comme elle.

Toute corde sonore rend avec le son principal celui de sa *dix septième* majeure, plutôt que celui de sa tierce simple ou de sa dixième, parce que cette dix-septième est produite par une aliquote de la corde entière; savoir, la cinquième partie : au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la dixième, ne sont pas une aliquote de cette même corde. (Voyez *Son*, *Intervalle*, *harmonie*). (*J. J. Rousseau.*)

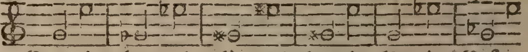
DIX-SEPTIÈME. * C'est la première tierce donnée par la division du monocorde. Elle est exprimée par le nombre 5; car le générateur étant 1, le nombre 2 en donne l'octave; 3, la douzième; 4, la double octave ou la 15e, & 5, la *dix-septième* qui est la tierce de la double octave.

La *dix-septième* est le dernier des sons que puisse distinguer l'oreille dans la résonnance du corps sonore; ce qui faisoit dire à Leibnitz qu'en musique, on ne fait compter que jusqu'à cinq.
(*M. Framery.*)

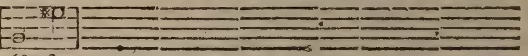
DO. Syllabe que les italiens substituent, en solfiant, à celle d'*ut* dont ils trouvent le son trop sourd. Le même motif a fait entreprendre à plusieurs personnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les syllabes de notre gamme; mais l'ancien usage a toujours prévalu parmi nous. C'est peut-être un avantage : il est bon de s'accoutumer à solfier par des syllabes sourdes, quand on n'en a guères de plus sonores à leur substituer dans le chant. (*J. J. Rousseau.*)

DO. Ce sarcasme de Rousseau contre la langue françoise ne signifie rien du tout. Il est véritablement très-indifférent de solfier avec une syllabe ou une autre, puisque le solfège ne sert qu'à distinguer les notes l'une de l'autre pour faciliter l'étude des intervalles & en apprendre les intonations. Une fois qu'on en est sûr, & qu'on en est à former sa voix, qu'on s'attache à la diriger sur ces différens intervalles, à en soutenir les sons; en un mot, lorsque de l'étude du solfège on passe à l'étude du chant, on ne nomme plus les notes; on vocalise alors; c'est-à-dire, qu'on n'emploie plus qu'une voyelle sonore, telle que l'*a* qu'on applique à toutes les cordes indifféremment. Il est donc indifférent d'avoir des syllabes plus ou moins brillantes pour y former des sons qui ne doivent point être soutenus. Les Italiens en substituant la syllabe *do*, dans le solfège, à la syllabe *ut* qu'ils prononcent *out*, & qu'ils ont conservée dans l'étude de la composition, n'ont pas fait une découverte bien intéressante.

M. Sauveur & les autres qui avoient dessein de changer le nom des notes, y étoient déterminés par des motifs bien plus puissans que la douceur & l'éclat des syllabes. Ils trouvoient sans doute très-déplacé de donner le même nom à une syllabe naturelle, ou diézée, ou bémolisée, ce qui leur donne trois caractères très-différens. Ils trouvoient mal-à-propos de faire entonner avec les mêmes noms, par exemple une sixte majeure, mineure, ou superflue, qui pouvant avoir de plusieurs façons chacun de ces caractères, produit sept combinaisons. Ainsi en solfiant on appelle *sol mi* les sept intervalles suivans qui certainement ne sont pas les mêmes.



6e. maj. 6e. maj. 6e. maj. 6e. min. 6e. min. 6e. sup.



6e. sup.

Les nouveaux noms proposés par M. Sauveur & autres, avoient l'inconvénient de n'avoir aucune analogie avec les anciens qu'il falloit oublier entièrement. Les musiciens ne sont pas disposés à oublier ce qu'ils ont eu tant de peine à apprendre. D'ailleurs ces noms étoient loin de remédier à tout. J'en ai proposé à mon tour qui ont au moins l'avantage de rappeler les anciens; qui ont en outre celui de conserver l'analogie nécessaire entre les notes naturelles, diézées & bémolisées, de faire sentir ces trois nuances par la seule articulation & d'être plus douces, plus sonores, plus commodes pour le solfège. (Voyez *Bobisatio.*) Cette nouvelle manière de solfier n'exige pas une heure d'application pour y être tout aussi habitué qu'à l'ancienne, sur-tout quand il ne s'agit que de l'enseigner à un écolier.
(*M. Framery.*)

DO. *Giovanni Maria Bononcini*, père du célèbre compositeur qui fût long temps en Angleterre le rival de Handel, est peut-être le premier qui ait parlé de la syllabe *Do* employée au lieu d'*ut*. Il dit dans son *musico prattico* publié en 1673, « *s'avverta, che in vece della sillaba ut i moderni si servano di Do per essere più risuonante.* M. Burney qui a fait tant de recherches

recherches sur toutes les parties de la musique n'a vu aucun auteur qui en ait fait mention avant ce Bononcini. » (*M. Ginguené.*)

DODECACORDE. C'est le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de sa composition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux tons aux huit usités de son temps, & qui restent encore aujourd'hui dans le chant ecclésiastique romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze modes d'Aristoxène, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni, dans son traité des genres & des modes. (*J. J. Rousseau.*)

DOIGTER. *v. n.* C'est faire marcher d'une manière convenable & régulière les doigts sur quelque instrument, & principalement sur l'orgue & le clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il est possible.

Sur les instrumens à manche, tels que le violon & le violoncelle, la plus grande règle du *doigter* consiste dans les diverses positions de la main gauche sur le manche; c'est par-là que les mêmes passages peuvent devenir faciles ou difficiles, selon les positions & selon les cordes sur lesquelles on peut prendre ces passages: c'est quand un symphoniste est parvenu à passer rapidement, avec justesse & précision, par toutes ces différentes positions, qu'on dit qu'il possède bien son manche. (Voyez *Position*).

Sur l'orgue ou le clavecin, le *doigter* est autre chose. Il y a deux manières de jouer sur ces instrumens; savoir, l'accompagnement & les pièces. Pour jouer des pièces, on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre excessif de passages possibles, dont la plûpart demandent une manière particulière de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque pays & chaque maître a sa règle, il faudroit sur cette partie des détails que cet ouvrage ne comporte pas, & sur lesquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de règles, quand une fois on a la main bien posée. Les préceptes généraux qu'on peut donner sont, 1°. de placer les deux mains sur le clavier, de manière qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces posés sur le clavier, & principalement sur les touches blanches, donneroient aux bras une situation contrainte & de mauvaise grace. Il faut observer aussi que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même sur les touches; ce qui dépend de la hauteur du siége. 2°. De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du clavier; c'est-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés sur elles, pour être prêts à tomber sur des touches différentes. 3°. De ne point porter successivement le même doigt sur deux touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces observations les règles suivantes que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent maître de clavecin, & qui possède sur-tout la perfection du *doigter*.

Cette perfection consiste en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts se prend à leur racine; c'est-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts soient courbés naturellement & que chaque doigt ait son mouvement propre, indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent sur les touches & non qu'il les frappent, & de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant; c'est-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche, qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particulièrement le jeu françois.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, & à passer tel autre doigt par-dessous le pouce. Cette manière est excellente, sur-tout quand il se rencontre des dièses ou des bémols; alors faites en sorte que le pouce se trouve sur la touche qui précède le dièse ou le bémol, ou placez-le immédiatement après: par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de suite que vous aurez de notes à faire.

Evitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquième doigt une touche blanche, sur-tout dans les roulemens de vitesse.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts se succèdent pour lors consécutivement. Dans ces roulemens les mains passent l'une sur l'autre; mais il faut observer que le son de la première touche sur laquelle passe une des mains soit aussi lié au son précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de musique harmonieux & lié, il est bon de s'accoutumer à substituer un doigt à la place d'un autre sans relever la touche; cette manière donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des sons.

Pour l'accompagnement, le *doigter* de la main gauche est le même que pour les pièces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les basses qu'on doit accompagner; ainsi les règles de M. Duphli y servent également pour cette partie, excepté dans les occasions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'octave qu'on embrasse du pouce & du petit doigt: car alors, au lieu de *doigter*, la main entière se transporte d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, son *doigter* consiste dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les accords & leur succession

de sorte que quiconque entend bien la mécanique des doigts en cette partie, possède l'art de l'accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette mécanique dans sa dissertation sur l'accompagnement, & je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la partie de cette dissertation qui regarde le *doigter*.

Tout accord peut s'arranger par tierces. L'accord parfait, c'est-à-dire, l'accord d'une tonique ainsi arrangé sur le clavier, est formé par trois touches qui doivent être frappées du second, du quatrième & du cinquième doigt. Dans cette situation, c'est le doigt le plus bas, c'est-à-dire le second qui touche la tonique; dans les deux autres faces, il se trouve toujours un doigt au moins au-dessous de cette même tonique; il faut le placer à la quarte. Quant au troisième doigt, qui se trouve au-dessus ou au-dessous des deux autres, il faut le placer à la tierce de son voisin.

Une règle générale pour la succession des accords, est qu'il doit y avoir liaison entr'eux; c'est-à-dire que quelqu'un des sons de l'accord précédent doit être prolongé sur l'accord suivant & entrer dans son harmonie. C'est de cette règle que se tire toute la mécanique du *doigter*.

Puisque, pour passer régulièrement d'un accord à un autre, il faut que quelque doigt reste en place, il est évident qu'il n'y a que quatre manières de succession régulière entre deux accords parfaits; savoir, la basse-fondamentale montant ou descendant de tierce ou de quinte.

Quand la basse procède par tierces, deux doigts restent en place; en montant, ceux qui formoient la tierce & la quinte restent pour former l'octave & la tierce, tandis que celui qui formoit l'octave descend sur la quinte; en descendant, les doigts qui formoient l'octave & la tierce restent pour former la tierce & la quinte, tandis que celui qui faisoit la quinte monte sur l'octave.

Quand la basse procède par quintes, un doigt seul reste en place, & les deux autres marchent; en montant, c'est la quinte qui reste pour faire l'octave, tandis que l'octave & la tierce descendent sur la tierce & sur la quinte; en descendant, l'octave reste pour faire la quinte, tandis que la tierce & la quinte montent sur l'octave & sur la tierce. Dans toutes ces successions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainsi sur divers endroits du clavier, on se familiarise bientôt au jeu des doigts sur chacune de ces marches, & les suites d'accords parfaits ne peuvent plus embarrasser.

Pour les dissonances, il faut d'abord remarquer que tout accord dissonant complet, occupe les quatre doigts, lesquels peuvent être arrangés tous par tierces, ou trois par tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faisant avec lui un intervalle de seconde. Dans le premier cas, c'est le plus bas des doigts, c'est-à-dire l'index qui sonne le son fondamental de l'accord; dans le second cas, c'est le supérieur des deux doigts joints. Sur cette observation l'on connoît aisément le doigt qui fait la dissonance, & qui, par conséquent, doit descendre pour la sauver.

Selon les différens accords consonnans ou dissonans qui suivent un accord dissonant, il faut faire descendre un doigt seul, ou deux, ou trois. A la suite d'un accord dissonant, l'accord parfait qui le sauve se trouve aisément sous les doigts. Dans une suite d'accords dissonans, quand un doigt seul descend, comme dans la cadence interrompue, c'est toujours celui qui a fait la dissonnance, c'est-à-dire l'inférieur des deux joints, ou le supérieur de tous, s'ils sont arrangés par tierces. Faut-il faire descendre deux doigts comme dans la cadence parfaite? ajoutez à celui dont je viens de parler, son voisin au-dessous; &, s'il n'en a point, le supérieur de tous: ce sont les deux doigts qui doivent descendre. Faut-il en faire descendre trois, comme dans la cadence rompue? conservez le fondamental sur sa touche, & faites descendre les trois autres.

La suite de toutes ces différentes successions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phrases possibles; & comme c'est des cadences parfaites que se tire la succession la plus commune des phrases harmoniques, c'est aussi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage: on y trouvera toujours deux doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut descendent sur un accord où les deux inférieurs restent en place, dans l'accord suivant les deux supérieurs restent, & les deux inférieurs descendent à leur tour; ou bien ce sont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une succession harmonique ascendante par dissonances, à la faveur de la sixte ajoutée; mais cette succession, moins commune que celle dont je viens de parler, est plus difficile à ménager, moins prolongée, & les accords se remplissent rarement de tous leurs sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ses règles; & en supposant un entrelacement de cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par tierces, ou deux doigts joints: dans le premier cas, ce seroit aux deux inférieurs à monter, & ensuite aux deux supérieurs alternativement: dans le second, le supérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui est au-dessus de lui; &, s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, &c.

On n'imagine pas jusqu'à quel point l'étude du *doigter*, prise de cette manière, peut faciliter la pratique de l'accompagnement. Après un peu d'exercice

les doigts prennent inſenſiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes ; ils préviennent l'eſprit & accompagnent avec une facilité qui a de quoi ſurprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'eſt pas ſans inconvéniens ; car, ſans parler des octaves & des quintes de ſuite qu'on y rencontre à tout moment, il réſulte de tout ce rempliſſage une harmonie brute & dure dont l'oreille eſt étrangement choquée, ſur-tout dans les accords par ſuppoſition.

Les maîtres enſeignent d'autres manières de *doigter*, fondées ſur les mêmes principes, ſujettes, il eſt vrai, à plus d'exceptions ; mais par leſquelles, retranchant des ſons, on gêne moins la main par trop d'extenſion, l'on évite les octaves & les quintes de ſuite, & l'on rend une harmonie, non pas auſſi pleine, mais plus pure & plus agréable.

(*J. J. Rousseau.*)

Doigter. * L'uſage du Piano-forte qui s'eſt introduit en France depuis quelques années, en prenant inſenſiblement la place du clavecin, & le perfectionnement général qu'a acquis l'exécution ſur les inſtrumens à touches, donnent lieu ici à quelques obſervations.

1°. On n'exclud point, comme ledit Rouſſeau le pouce de la main droite dans la poſition des doigts ſur le clavier. On a trouvé le moyen de s'en ſervir ſans *donner aux bras une ſituation contrainte & de mauvaiſe grace*. On n'a fait pour cela qu'avancer davantage la main ſur le clavier, en courbant les autres doigts en proportion de leur longueur, & en écartant un peu les mains l'une de l'autre ſans changer la poſition droite du poignet. L'introduction d'un doigt de plus a multiplié prodigieuſement les combinaiſons de l'exécution & en a augmenté d'autant la facilité. Il faut croire cependant que même du temps de Rouſſeau on ne laiſſoit pas que d'employer le pouce, puiſque lui-même en recommande l'uſage dans les règles générales qu'il donne d'après M. Duphly.

Dans cette méthode il eſt dit qu'il faut que les doigts tombent ſur les touches & non qu'ils les frappent. Cela eſt vrai pour le clavecin, mais non pas pour le piano-forte ; & c'eſt la différence qui diſtingue le toucher de ces deux inſtrumens. Le piano-forte ne réſonnant qu'à l'aide de marteaux, il faut que les doigts ſervent de marteaux eux-mêmes, & que d'un coup ſec ils facilitent le jeu de l'inſtrument. Si l'on couloit les doigts ſur les touches de l'une à l'autre, comme Rouſſeau le conſeille, il y a des claviers qui ne rendroient aucun ſon. Il faut obſerver auſſi que les doigts preſſent *ſur* le pouce, & non pas deſſous, comme le dit Rouſſeau.

Pour l'accompagnement, Rouſſeau décrit aſſez longuement la méthode de Rameau, dont il fait voir enſuite les inconvéniens & les vices. Comme elle n'eſt plus du tout d'uſage aujourd'hui, nous ne nous y arrêterons pas. Nous dirons ſeulement qu'en règle générale, dans les accords plaqués, le doigt qui a touché la diſſonance quand il y en a une exprimée dans l'accord, doit deſcendre ſur la touche voiſine. Mais quand on dit qu'il doit deſcendre, on s'exprime mal : c'eſt la diſſonance qui deſcend. Le doigt reſte en l'air. Et c'eſt le doigt voiſin en-deſſous qui ſauve cette diſſonance en frappant la touche inférieure. Comme on n'emploie guères plus de deux ou trois ſons dans l'accompagnement, & par conſéquent un même nombre de doigts, il y en a toujours qui reſtent vacans pour ne ſervir qu'alternativement.

Lorſque l'accord porte la ſenſible, elle monte ordinairement, & c'eſt le doigt ſupérieur vacant qui frappe alors la tonique dans la ſucceſſion. Hors ces deux cas, de la diſſonance & de la ſenſible, dont la marche eſt déterminée, la poſition des doigts ne ſuit d'autre règle que la plus grande commodité, pourvu ſeulement qu'on ne frappe pas deux touches de ſuite à la quinte l'une de l'autre, & qu'on évite les mouvemens d'octave entre la baſſe & les ſons ſupérieurs.

Ceci regarde principalement l'harmonie plaquée, qui ſert ſur-tout à l'accompagnement du récitatif. Quant aux airs, l'uſage le plus général aujourd'hui eſt d'en exécuter le chant de la main droite, ou de rendre avec cette main l'accompagnement figuré de quelque inſtrument. Alors les règles du *doigter* ſont les mêmes que pour l'exécution des pièces. Les claveciniſtes habiles ſoutiennent que quelques par une ou deux notes d'harmonie cet accompagnement figuré. Ils joignent ainſi la difficulté des accords plaqués à celle de l'exécution des pièces, & ſe ſoumettent à ces doubles loix. Mais dans ces notes de rempliſſage, que la main gauche partage ſouvent avec la main droite, on eſt moins rigoureux ſur les règles de ſucceſſion que dans le ſimple accompagnement plaqué.

(*M. Framery.*)

DOLCE. (Voyez *D*).

DOMINANT. *adj.* Accord *dominant* ou ſenſible eſt celui qui ſe pratique ſur la dominante du ton, & qui annonce la cadence parfaite. Tout accord parfait majeur devient *dominant*, ſitôt qu'on lui ajoute la ſeptième mineure. (*J. J. Rouſſeau.*)

DOMINANTE. *ſ. f.* C'eſt, des trois notes eſſentielles du ton, celle qui eſt une quinte au-deſſus de la tonique. La tonique & la *dominante* déterminent le ton ; elles y ſont chacune la fondamentale d'un accord particulier ; au lieu que la médiante, qui conſtitue le mode, n'a point d'accord à elle, & fait ſeulement partie de celui de la tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *dominante* à toute note qui porte un accord de ſeptième, & diſtingue celle qui porte l'accord ſenſible par le nom de *dominante-tonique* ; mais à cauſe de la longueur du mot, cette addition n'eſt pas adoptée

des artistes, ils continuent d'appeller simplement *dominante* la quinte de la tonique, & ils n'appellent pas *dominantes*, mais *fondamentales*, les autres notes portant accord de septième; ce qui suffit pour s'expliquer, & prévient la confusion.

(*J. J. Rousseau.*)

DOMINANTE. * Les différens partisans de la basse fondamentale (je veux dire des règles de succession données à cette basse par Rameau), ont fait adopter pour quelque temps les dénominations de *dominante-tonique* & de *dominante* simple; mais aujourd'hui que cette méthode a perdu faveur & qu'on n'en a conservé que ce qu'elle avoit de bon, on a repris l'habitude de nommer les notes de l'échelle par leur position numérique, la première, la seconde, la sixième du ton. Cependant on a conservé le nom de *dominante* pour la cinquième, à cause de son caractère particulier. Quant au titre de *fondamentales*, je ne crois pas qu'il ait été jamais d'usage pour les autres notes portant accord de septième. Rousseau lui-même ne les désigne pas ainsi.

(*M. Framery.*)

DOMINANTE. Nous joindrons ici un article de d'Alembert tiré de l'ancienne encyclopédie, parce qu'il nous donnera lieu à quelques éclaircissemens.

L'auteur d'un ouvrage nouveau, qui a pour titre, *exposition de la théorie & de la pratique de la musique*, prétend que dans cette basse fondamentale, *ut*, *la ré*, *sol*, *ut*, *fa*, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, dans laquelle toutes les notes, excepté les deux *ut* extrêmes, sont des *dominantes*, c'est-à-dire, portent l'accord de septième, les notes *la*, *ut*, *fa*, *si*, *mi*, *la*, n'appartiennent point au mode d'*ut*, & ne sont proprement d'aucun mode.

Pour moi, je pense qu'on peut regarder cette suite de *dominantes* comme appartenant toute entière au mode d'*ut* par les raisons que j'ai apportées, *page* 161, *de mes élémens*, & par celles que j'y ai jointes dans la réponse que j'ai faite sur cet article, aux objections de l'auteur, dans un des journaux économiques de l'année 1752. Il me paroît que le mode d'une basse fondamentale, ainsi que celui du chant qui en dérive, est toujours déterminé, ou au moins peut être supposé tel ou tel. Dire qu'une basse n'est dans aucun mode, ce seroit dire que le chant qui en dérive n'est & ne peut être dans aucun; or je doute que les musiciens approuvent cette façon de s'exprimer, qui renverse, ce me semble, tous les principes de l'harmonie. Si donc la basse dont il s'agit est dans quelque mode, il me paroît naturel de dire qu'elle est toute entière dans le mode d'*ut*, puisque toutes les notes sont de la gamme d'*ut*, & que les *dominantes* peuvent être regardées comme ajoutées par l'art de la basse fondamentale naturelle & primitive du mode d'*ut*.

Toute *dominante* doit descendre de quinte, excepté dans les licences de cadence rompue & interrompue. (Voyez *Cadence*.)

Toute *dominante* tonique, c'est-à-dire, qui porte la tierce majeure, suivie de deux sixtes mineures, doit descendre de quinte dans la basse fondamentale, & la note suivante peut être tout ce qu'on veut. Toute *dominante* simple doit descendre de quinte sur une autre dominante. (Je ne parle point ici des licences.)

(*d'Alembert.*)

DOMINANTE. * Bethisy, auteur de l'ouvrage qu'attaque ici d'Alembert avoit établi qu'il y a dans les meilleurs morceaux des passages qui n'appartiennent à aucun mode. Il se fondoit sur ce principe qu'il n'y a dans un mode que trois notes fondamentales, savoir la tonique, la dominante & la sous-dominante, à laquelle il ajoutoit la seconde note du ton, formée disoit il de la dissonance de la sous-dominante, & dans les modes mineurs la note sensible. Tout cela portoit sur le systême vicieux de progression inventé par Rameau. Il est certain que dans ce systême, où la tonique seule a le droit de porter l'accord parfait & où toute note qui a cet accord est regardée comme tonique; où la dominante devoit nécessairement porter l'accord de septième mineure avec tierce majeure; la sous-dominante celui de grande sixte, & la seconde note, la septième simple, on devoit se trouver embarrassé quand on rencontroit quelque autre note de la gamme portant un accord direct, qu'on n'appeloit point fondamental.

Alors Rameau & ses partisans disoient que c'étoient des licences. Bethisy s'en tiroit plus adroitement en nommant *notes censées toniques* celles qui portoient l'accord parfait sans être des toniques véritables, & en regardant comme dominantes simples, indépendantes de tout mode, celles qui portoient un accord de septième simple. Comment croire en effet qu'on est dans le mode d'*ut*, lorsqu'on trouve un *si* dans la basse qui n'est point note sensible, qui ne monte point sur l'*ut* & qui porte un accord de septième? Comment croire comme le prétendoit Rameau qu'on parcourt des nouveaux modes à chaque note, comme si l'oreille pouvoit recevoir l'impression d'un mode sans y être préparée par tout ce qui le caractérise?

L'objection de d'Alembert, lorsqu'il dit que « la « basse n'étant dans aucun mode, le chant n'est & « ne peut être dans aucun, » ne prouve rien, car en effet Bethisy avance cette assertion pour le chant comme pour la basse. Toutes les notes, ajoute-t-il, sont de la gamme d'*ut*, donc elles sont du mode d'*ut*. Mais six notes de la gamme de *sol*, & six notes de la gamme de *fa* sont aussi de la gamme d'*ut*, elles n'appartiennent cependant pas au mode *d'ut*. Quant à ces dominantes ajoutées par l'art, on ne sait ce que cela veut dire; assurément tous ces accords, toutes ces septièmes, toutes ces grandes sixtes sont ajoutées par l'art. D'Alembert étoit si vacillant

dans son opinion qu'il n'ose pas même l'articuler d'une manière absolue : « Il me paroît, dit-il, que le mode « d'une basse fondamentale est toujours déterminé, « ou au moins *peut être supposé* tel ou tel. »

Il est temps de renoncer à toutes ces absurdités nées d'un système dont l'insuffisance rencontroit des contradictions à chaque pas. Tout chant appartient certainement à un mode, dépendant d'un même générateur. Mais de la manière dont on entend le plus généralement le mot mode, c'est-à-dire, la disposition des notes d'une gamme, il est certain qu'il y a des passages qui laissent l'oreille dans un certain vague, jusqu'à ce qu'un nouveau mode vienne l'appuyer sur les cordes essentielles du ton. Toute la diversité d'opinions élevées à cet égard ne vient que de la différence des idées que l'on attache au même mot. Le langage de la musique a si peu de précision, qu'on peut opposer des volumes à des volumes, sans parvenir jamais à s'entendre.

(*M. Framery.*)

DOMINANTE. Dans le plain-chant, est la note que l'on rebat le plus souvent, à quelque degré que l'on soit de la tonique. Il y a dans le plain-chant *dominante* & *tonique*, mais point de médiante.

(*J. J. Rousseau.*)

DORIEN. *adj.* Le mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la musique des Grecs, & c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentiques.

Le caractère de ce mode étoit sérieux & grave, mais d'une gravité tempérée : ce qui le rendoit propre pour la guerre & pour les sujets de religion.

Platon regarde la majesté du mode *Dorien* comme très-propre à conserver les bonnes mœurs, & c'est pour cela qu'il en permet l'usage dans sa république.

Il s'appeloit *Dorien*, parce que c'étoit chez les peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en usage. On attribue l'invention de ce mode à Thamiris de Thrace; qui, ayant eu le malheur de défier les muses & d'être vaincu, fut privé par elles de la lyre & des yeux.

(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE. *adj.* Intervalles *doubles* ou *redoublés*, sont tous ceux qui excèdent l'étendue de l'octave. En ce sens la dixième est *double* de la tierce, & la douzième *double* de la quinte. Quelques-uns donnent aussi le nom d'intervalles *doubles* à ceux qui sont composés de deux intervalles égaux, comme la fausse-quinte qui est composée de deux tierces mineures.

(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE. *s. m.* On appelle *doubles* des airs d'un chant simple en lui-même, qu'on figure & qu'on double par l'addition de plusieurs notes qui varient & ornent le chant sans le gâter. C'est ce que les italiens appellent *Variazioni.* (Voyez *Variations*).

Il y a cette différence des *doubles* aux broderies ou fleurtis, que ceux-ci sont à la liberté du musicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le simple. Mais le *double* ne se quitte point ; & sitôt qu'on l'a commencé, il faut le poursuivre jusqu'à la fin de l'air.

(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE est encore un mot employé à l'opéra de Paris, pour désigner les acteurs en sous-ordre, qui remplacent les premiers acteurs dans les rôles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorsqu'un opéra est sur ses fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un opéra en *doubles* pour concevoir ce que c'est qu'un tel spectacle, & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zèle des bons Citoyens françois bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, suffit à peine pour tenir à ce détestable charivari.

(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE CONTREPOINT. (V. *Contre-point.*)

DOUBLE-CORDE. *s. f.* Manière de jeu sur le violon, laquelle consiste à toucher deux cordes à la fois faisant deux parties différentes. La double-corde *fait souvent beaucoup d'effet. Il est difficile de jouer très juste sur la* double-corde.

(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE-CROCHE. *s. f.* Note de musique qui ne vaut que le quart d'une noire, ou la moitié d'une croche. Il faut par conséquent seize *doubles-croches* pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. (Voyez *Mesure*, *Valeur des Notes.*)

On peut voir la figure de la *double-croche* liée ou détachée dans la *fig.* 137 des *pl. de mus.* Elle s'apelle *double-croche*, à cause du double crochet qu'elle porte à sa queue, & qu'il faut pourtant bien distinguer du double crochet proprement dit, qui fait le sujet de l'article suivant.

(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE-CROCHET. *s. m.* Signe d'abréviation qui marque la division des notes en doubles-croches ; comme le simple crochet marque leur division en croches simples. (Voyez *Crochet.*) Voyez aussi la figure & l'effet du *double-crochet*, *fig.* 138 des *pl. de mus.*

(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE-DIESE. (Voyez *Dièse.*)

DOUBLE-EMPLOI. *s. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manières dont on peut considérer & traiter l'accord de sous-dominante; savoir, comme accord fondamental de sixte ajoutée, ou comme accord de grande sixte, renversé d'un accord

fondamental de septième. En effet, ces deux accords portent exactement les mêmes notes, se chiffrent de même, s'emploient sur les mêmes cordes du ton; de sorte que souvent on ne peut discerner celui que l'auteur a voulu employer qu'à l'aide de l'accord suivant qui le sauve, & qui est différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce discernement on considère le progrès diatonique des deux notes qui font la quinte & la sixte, & qui, formant entre elles un intervalle de seconde font l'une ou l'autre la dissonance de l'accord. Or ce progrès est déterminé par le mouvement de la basse. Si donc, de ces deux notes, la supérieure est dissonante, elle montera d'un degré dans l'accord suivant; l'inférieure restera en place, & l'accord sera une sixte ajoutée. Si c'est l'inférieure qui est dissonante, elle descendra dans l'accord suivant, la supérieure restera en place, & l'accord sera celui de grande sixte. Voyez les deux cas du *double emploi*, *pl. de muf. fig.* 139.

A l'égard du compositeur, l'usage qu'il peut faire du *double emploi* est de considérer l'accord qui le comporte sous une face pour y entrer & sous l'autre pour en sortir; de sorte qu'y étant arrivé comme à un accord de sixte ajoutée, il le sauve comme un accord de grande sixte, & réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux usages du *double-emploi* est de pouvoir porter la succession diatonique de la gamme jusqu'à l'octave, sans changer de mode, du moins en montant; car en descendant on en change. On trouvera, (*pl. de muf. fig.* 140.) l'exemple de cette gamme & de sa basse fondamentale. Il est évident, suivant le systême de M. Rameau, que toute la succession harmonique qui en résulte est dans le même ton; car on n'y emploie à la rigueur, que les trois accords, de la tonique, de la dominante, & de la sous-dominante; ce dernier donnant par le *double-emploi* celui de septième de la seconde note, qui s'emploie sur la sixième.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans ses Elémens de musique, pag. 80. & qu'il répète dans l'Encyclopédie, article *double-emploi*; savoir, que l'accord de septième *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renversé de *fa la ut re*, ne peut être suivi de l'accord *ut mi sol ut*, je ne puis être de son avis sur ce point.

La preuve qu'il en donne est que la dissonance *ut* du premier accord ne peut être sauvée dans le second; & cela est vrai, puisqu'elle reste en place: mais dans cet accord de septième *re fa la ut*, renversé de cet accord *fa la ut re* de sixte ajoutée, ce n'est point *ut*, mais *re* qui est la dissonance; laquelle, par conséquent, doit être sauvée en montant sur *mi*, comme elle fait réellement dans l'accord suivant; tellement que cette marche est forcée dans la basse même, qui de *re* ne pourroit sans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour sauver la dissonance.

M. d'Alembert fait voir ensuite que cet accord *re fa la ut*, précédé & suivi de celui de la tonique, ne peut s'autoriser par le *double-emploi*; & cela est encore très-vrai, puisque cet accord, quoique chiffré d'un 7, n'est traité comme accord de septième, ni quand on y entre, ni quand on en sort, ou du moins qu'il n'est point nécessaire de le traiter comme tel, mais simplement comme un renversement de la sixte ajoutée, dont la dissonance est à la basse; sur quoi l'on ne doit pas oublier que cette dissonance ne se prépare jamais. Ainsi, quoique dans un tel passage il ne soit pas question du *double-emploi*, que l'accord de septième n'y soit qu'apparent & impossible à sauver dans les règles, cela n'empêche pas que le passage ne soit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux théoriciens, & comme je vais le prouver aux artistes, par un exemple de ce passage, qui surement ne sera condamné d'aucun d'eux, ni justifié par aucune autre basse-fondamentale que la mienne. (Voyez *pl. de muf.*, *fig.* 141.)

J'avoue que ce renversement de l'accord de sixte ajoutée, qui transporte la dissonance à la basse, a été blâmé par M. Rameau: cet auteur, prenant pour fondamental l'accord de septième qui en résulte, a mieux aimé faire descendre diatoniquement la basse fondamentale, & sauver une septième par une autre septième, que d'expliquer cette septième par un renversement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long-temps avoient passé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ses Elémens de musique; de sorte que ce n'est pas son sentiment que j'attaque, c'est le mien que je défends.

Au reste, on ne sauroit user avec trop de réserve du *double-emploi*, & les plus grands maîtres sont les plus sobres à s'en servir. (*J. J. Rousseau.*)

Double emploi. Cette chimère du *double emploi* a donné lieu à bien des diversités d'opinions entre Rousseau, d'Alembert & Rameau. Ne se disputoient-ils pas pour la dent d'or? Dans le systême de Rameau, la sixte ajoutée est un accord fondamental, particulier à la quatrième note de la gamme, qu'il appelle en conséquence sous-dominante, & qu'il regarde comme une des cordes essentielles. Il se retourne sur tous les sens pour appuyer cette erreur. Il va jusqu'à supposer des expériences qui l'autorisent à faire recevoir comme l'une des principales de la gamme, cette corde qui n'est pas même dans la gamme, & qui n'a pu y entrer que par l'altération que donne le tempérament.

Tout cela vient de ce que Rameau a vu souvent dans un accord une septième qui ne descendoit pas, & qu'il a mieux aimé ne la pas regarder comme une septième, que de croire, contre l'opinion établie généralement, qu'une septième, qu'une dissonance mineure pouvoit ne pas descendre. Mais, si au lieu de s'en tenir aveuglément à cette vieille routine, il s'étoit demandé à lui-même: « pourquoi faut-il qu'une septième des-

cende? » L'examen de cette queſtion l'auroit peut-être détaché d'un ſyſtême qui n'a eu que quelques momens de faveur; il n'auroit pas mis tant d'acharnement à traiter la quatrième note comme corde eſſentielle, à lui donner un accord fondamental, & ce n'eſt pas à cette corde qu'il auroit attribué la ſixte ajoutée, mais à la tonique. (Voyez *Diſſonance.*)

Faiſons ce que Rameau n'a point fait. *Pourquoi faut-il qu'une ſeptième deſcende?* Une ſeptième, une diſſonance eſt une aſpérité qui gêne l'oreille & lui fait deſirer un repos. C'eſt dans l'accord ſuivant que ce repos peut s'effectuer, que doit ſe ſauver la diſſonance. Une note ne peut procéder que de trois manières, ou en montant d'un degré, ou en deſcendant d'un degré, ou en reſtant en place.

La diſſonance mineure a au-deſſus d'elle un ton, & au-deſſous d'elle un ſemi-ton. Elle aura donc plutôt fait de deſcendre que de monter, elle ſera plutôt ſauvée. Le mouvement d'un ton comparé à celui d'un ſemi-ton cauſeroit une nouvelle gêne à l'oreille; ce ſeroit ſauver une aſpérité par une autre, & vous ne produiriez pas un repos parfait. On eſt donc dans l'uſage de faire deſcendre la ſeptième.

Mais ſi au lieu de deſcendre ou de monter cette diſſonance reſte en place, où eſt l'inconvénient, pourvu qu'elle ne paroiſſe plus comme diſſonance? Quand eſt-ce qu'un ſon eſt diſſonant? C'eſt lorſqu'il eſt accompagné d'un autre ſon qui le touche par degré conjoint. Ces deux ſons diſſonent alors l'un par rapport à l'autre. Ainſi dans l'accord *re fa la ut*, les deux ſons diſſonans ſont *ut* & *re*, parce qu'ils ſont conjoints. Si dans l'accord ſuivant j'entends l'un ſans l'autre, ſoit l'*ut* ſans le *re*, ſoit le *re* ſans l'*ut*, il n'y a plus de diſſonance; la ſeptième eſt ſauvée. Je puis donc former le repos de deux manières, à-peu-près, auſſi ſatisfaiſantes. Par exemple, ſi à l'accord *re fa la ut*, je fais ſuccéder l'accord parfait *ſol ſi re*, ou même un autre accord de ſeptième *ſol ſi re fa*, l'*ut* contente mon oreille en deſcendant ſur le *ſi* par le mouvement doux d'un ſemi-ton; & quoique dans le ſecond cas j'éprouve une gêne nouvelle; celle que me cauſe la diſſonance *fa*, elle a du moins changé d'objet, & mon oreille eſt tranquille à l'égard de l'*ut* qui l'avoit contrariée.

Mais ſi à cet accord *re fa la ut*, je fais ſuccéder l'accord parfait *ut mi ſol ut*, j'ai lieu d'être encore ſatisfait, car ſi j'entends ce même *ut*, je ne l'entends plus comme diſſonance, le *ré* qui lui impoſoit ce caractère étant devenu un *mi*, ne forme plus avec cet *ut* qu'un accord de ſixte, dont la douceur ne me laiſſe plus rien à deſirer. Cette manière de ſauver la diſſonance eſt pourtant moins parfaite que la première en ce qu'elle en conſerve le ſouvenir. Quoique j'aie dit que les deux ſons *re*, *ut*, diſſonoient l'un par rapport à l'autre, il eſt pourtant vrai que c'eſt l'*ut* qu'on doit regarder comme diſſonant, parce que c'eſt lui qui eſt étranger à l'accord parfait *re fa la*. (Voyez *Diſſonance* de Rouſſeau.)

Si, comme je crois l'avoir prouvé, & comme l'expérience le prouve encore mieux que moi, la diſſonance peut être ſuffiſament ſauvée en reſtant en place, à quoi ſert tout le ſyſtême de Rameau ſur l'accord prétendu fondamental de la ſous-dominante? A quoi ſert tout ce que Rameau, d'Alembert, Rouſſeau & d'autres ont dit ſur le *double emploi?* Au reſte Rouſſeau emploie un grand nombre de phraſes pour expliquer une choſe fort ſimple, & qui ce me ſemble pouvoit être dite en une.

L'accord de ſixte & quinte, en *ut*, *fa la ut re*, peut appartenir à deux cordes de la gamme, à la quatrième ou à la ſeconde. C'eſt l'accord ſuivant qui en décide. Si cet accord eſt celui de la dominante *ſol ſi re fa*, le premier étoit néceſſairement un renverſement de la ſeptième *re fa la ut*, qui appartient à la ſeconde de la gamme, puiſque cet *ut* s'eſt ſauvé en deſcendant ſur le *ſi*. Faites-vous au contraire ſuccéder l'accord parfait *ut mi ſol*; le précédent *fa la ut re*, étoit néceſſairement celui de ſixte ajoutée, ſur la ſous-dominante, puiſque l'*ut* eſt reſté en place, & que le *re*, diſſonance majeure (ſuivant le ſyſtême de Rameau, que je ſuis dans cette explication) eſt monté ſur le *mi*. Voilà le *double emploi*. Tout ce que Rouſſeau ajoute eſt inutile & contient même quelques erreurs.

Par exemple, entend-on ce qu'il veut dire, lorſqu'il avance que le compoſiteur « peut conſidérer » cet accord ſous une face pour y entrer, & ſous » l'autre pour en ſortir. » Prétend-il qu'en ſortant de l'accord parfait *ut mi ſol*, on peut d'abord conſidérer le ſuivant *fa la ut re*, comme renverſé de la ſeptième de ſeconde *re fa la ut*, en donnant à la baſſe fondamentale cette baſſe permiſe, *ut re*, & regarder enſuite ce même accord comme celui de ſixte ajoutée fondamental, & en ſortir de cette manière en y faiſant ſuccéder de nouveau l'accord parfait *ut mi ſol?* C'eſt en effet ce que prouvent ſes exemples. Mais comment l'oreille qui n'entend point ce mouvement de baſſe fondamentale *re fa*, puiſque cette baſſe n'eſt point exécutée, admetteroit-elle cette ſucceſſion?

Rouſſeau dit plus loin, que la ſixte ajoutée, cette prétendue diſſonance majeure, ne ſe prépare jamais; (ce qui prouve aſſez que ce n'eſt pas une véritable diſſonance) mais la ſeptième de ſeconde ſe prépare toujours. On ne peut donc pas entrer dans l'accord *fa la ut re*, comme ſixte ajoutée ſans préparer l'*ut*, pour le regarder enſuite comme renverſement de ſeptième, & faire deſcendre l'*ut*, car alors la règle de préparation pour la ſeptième de ſeconde ſeroit illuſoire. Toutes les fois qu'on ne l'auroit pas préparée, on auroit toujours à dire qu'on l'a conſidérée d'abord comme accord fondamental. La vérité eſt que les bons auteurs ne font point entendre le *re* & l'*ut* enſemble, ſans que l'*ut* ait été préparé, ce qui

prouve qu'ils ne regardent jamais cet accord comme fondamental de sous-dominante, & qu'ils ne croient pas au *double-emploi*.

Dans les exemples que Rousseau donne du *double-emploi*, il a beau changer la note de basse fondamentale du temps foible sur le temps fort, le tiret qu'il établit lui-même de l'une à l'autre, prouve assez que c'est une syncope d'harmonie, & que l'exemple, par conséquent, est vicieux. Croit-il que l'oreille qui ne juge que ce qu'elle entend, se paieroit de tous les subterfuges, de toutes les subtilités de raisonnement que l'on tireroit du *double-emploi ?*

D'Alembert l'a bien senti, lorsqu'il prétendoit que la septième *re fa la ut*, quoique renversée de la sixte ajoutée *fa la ut re*, ne pouvoit pas être suivie de l'accord parfait de la tonique *ut mi sol*. Il ne concevoit pas sans doute que l'oreille à qui l'on présente une septième, dût ne pas la regarder comme une septième, & pût desirer à cet accord une résolution différente. Ce n'est pas que Rousseau ne le combatte par des conséquences très-justes ; mais elles partent d'un principe faux, & voilà ce qui fait crouler tout le systême.

L'exemple que Rousseau rapporte est fort bon. C'est une marche très-commune d'harmonie, dans laquelle, à la faveur du mouvement oblique, la septième ne descend point ; mais il n'y a point là de *double-emploi*, ni de sous-dominante, ni de sixte ajoutée, ni de dissonance majeure.

La source de toutes ces erreurs, c'est que Rameau qui ne connoissoit pas la véritable basse fondamentale, qui regardoit comme fondamentale la note grave de tout accord direct, avoit établi que cette basse ne pouvoit marcher que par intervalles consonnans ; ce qui est vrai dans la nature, mais non pas dans son systême. Il ne vouloit donc pas que la basse fondamentale pût descendre d'un degré diatonique. Mais puisqu'il la fait monter d'un degré diatonique dans le passage de la tonique à la seconde, & de la dominante à la sixième, dans le cas de cadence rompue ; puisqu'il établit même des cas où elle monte deux fois de suite par degrés conjoints, puisqu'il la fait descendre & monter d'un semi-ton dans les marches de septième diminuée, puisqu'il la fait descendre de fausse quinte dans les suites de septième, tous intervalles qui ne sont pas consonnans, pourquoi la seule marche d'un ton en descendant lui seroit-elle interdite ? (Voyez *Basse-fondamentale*, *Sous-dominante*, *Sixte ajoutée*.)

(*M. Framery.*)

DOUBLE EMPLOI. Il y a dans toutes les langues des mots homonymes, au moins de deux espèces. Ceux qui se prononcent de la même manière sont homonymes pour l'auditeur : ceux qui s'écrivent l'un comme l'autre le sont pour le lecteur. On trouve fréquemment en musique cette double espèce d'homonymie. Les accords, qui sont les mots de la langue harmonique (voyez *langue*) ont souvent entre eux des expressions numériques si rapprochées, qu'ils peuvent être représentés, ou par les mêmes notes, ou par les mêmes touches. Dans le premier cas ils sont homonymes pour le lecteur ; dans le second, ils le sont pour l'auditeur. Par exemple, l'accord *fa*, *la*, *ut*, du mode de *fa*, s'écrit de même que l'accord *fa*, *la*, *ut*, dérivé de *ré*, *fa*, *la*, *ut*, qui appartient aux modes de *sol*, & d'*ut*. Cependant leurs rapports ne sont point les mêmes. Car ceux de l'accord parfait *fa*, *la*, *ut*, sont 4, 5, 6 ; ceux du dérivé de *ré*, *fa*, *la*, *ut*, sont *mi* ✻, *fa* ✻, *ut* ✻, 21, 27, 33, ou 7, 9, 11, voyez mon art. *fondamental*, n°. II ; mais étant représentés par les mêmes notes, ils sont évidemment homonymes pour celui qui lit la musique. Autre exemple : les quatre faces de l'accord de septième diminuée forment chacun trois intervalles d'un ton & demi. Donc chaque face peut être prise à volonté pour septième diminuée, sixte sensible, triton, ou seconde superflue. Sous quelque dénomination qu'elle paroisse elle sera toujours formée par les mêmes touches ; mais non pas par les mêmes notes. Voyez l'art. *enharmonique* de Rousseau. Donc les quatre accords formés par les mêmes touches, seront homonymes pour l'auditeur.

Les homonymes ou doubles-sens sont supportables dans le genre plaisant, lorsque les deux sens sont également tirés du fond du sujet.

Les beaux yeux de ma cassette sont de ce genre. Les deux interlocuteurs, qui parlent chacun convenablement à son caractère, sont les seuls dupes de cette plaisanterie bonne ou mauvaise, l'auditeur est au fait. Ce jeu de mots est donc amené d'une manière au moins supportable. Il est, pour ainsi dire, préparé & sauvé.

Mais ce n'est pas ainsi que Rameau amène ses doubles sens harmoniques. Il passe brusquement & sans préparation d'un accord à son homonymie, c'est-à-dire d'un accord à un autre accord qui n'a avec le premier rien de commun que sa forme ortographique. Il prépare le premier, il sauve le dernier ; mais entre ces deux accords, pas la moindre liaison : le premier n'est point sauvé, le second n'est pas préparé. Voilà ce qu'il appelle un double emploi. Combinaison puérile, passage dur, irrégulier, inutile.

Rameau avoit imaginé le double emploi pour renfermer dans un seul mode l'accompagnement de la gamme moderne. Comment ce grand harmoniste ne s'est-il pas apperçu qu'au lieu d'un, il y en a trois dans son accompagnement ?

		6+		6 5	6 4	6+	6+	8	
	Ut,	*re*,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*la*,	*si*,	*ut*.
Basse-Fond.	*Ut*,	*sol*,	*ut*,	*fa*,	*ut*,	*fa*,	*re*,	*sol*,	*ut*.
		7		6 5		6 5	7	7	

Car

Car *ut*, *ſol*, ou *ſol*, *ut*, eſt très-certainement un mouvement fondamental du mode d'*ut*. Donc *fa*, *ut*, ou *ut*, *fa*, eſt un mouvement fondamental du mode de *fa*. Donc auſſi *ſol*, *re*, ou *re*, *ſol*, en eſt un du mode de *ſol*. Or on trouve ces trois mouvemens dans l'accompagnement de Rameau: donc, le double emploi eſt au moins inutile.

D'ailleurs pourquoi vouloir forcer nature? La gamme *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, appartient à deux modes bien diſtincts. *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, au mode de *fa*, & *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, au mode d'*ut*. Voyez mon article *gamme*. Pourquoi vouloir détruire l'impreſſion de l'un de ces deux modes; & ſurtout pourquoi ne pas conſerver le mode principal, le mode de *fa*? car *ut*, eſt quinte de *fa*; *ut* eſt harmonique de *fa*; *ut* eſt ſubordonné à *fa*. Donc *fa*, eſt la note principale par rapport à *ut*. Voyez *ibidem*. C'étoit donc au mode de *fa*, & non pas à celui d'*ut* qu'il falloit reſtituer la gamme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, &c. C'étoit l'intonation *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, & non pas *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, qu'il falloit enſeigner, inculquer à tous les maîtres de muſique.

On ſe moquera, ſans doute, d'une gamme dont la ſous-dominante ne fait pas une quarte juſte ſur la tonique; mais c'eſt là préciſément le motif de préférence, en faveur de la gamme de *fa*. Car 1° la ſous-dominante naturelle & harmonique d'*ut*, le *fa* du cor, le *fa* harmonique, que les joueurs de cor appellent par ignorance le *fa honteux*, cette ſous-dominante, dis-je, fait avec *ut* un intervalle *ut*, *fa*, de 8 à 11 ou de 32 à 44. Le *fa* moderne fait avec le *ſi* un intervalle de 32 à 45. La différence de ces deux fauſſes-quartes eſt donc de 44 à 45. Le *fa* harmonique fait ſur *ut* 8, un intervalle de 8 à 11, ou de 8 à $\frac{33}{3}$. Le *fa* quarte juſte fait ſur *ut* 8, un intervalle de 8 à $\frac{32}{3}$. Donc l'intervalle du *fa* harmonique au *fa* moderne eſt de 33 à 32; intervalle plus grand que celui de 45 à 44. Donc la fauſſe-quarte de *fa* à *ſi*, approche plus de l'intervalle harmonique de 8 à 11, que la quarte juſte *ut*, *fa*. Donc 1°. la forme *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, eſt préférable à la forme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *ſol*, &c. 2°. Les repos les plus ſenſibles doivent ſe faire ſur les principales cordes, qui ſont la tonique, ſon octave & ſa quinte. Or les repos *ſi*, *ut*, & *mi*, *fa*, ſe trouvent placés dans l'octave de *fa*; ſur l'octave de la tonique & ſur la dominante; dans l'octave d'*ut*, le repos intermédiaire ſe trouve ſur la ſous-dominante, corde beaucoup moins eſſentielle que la dominante. Donc les repos ſont placés plus naturellement dans l'octave de *fa*, que dans l'octave d'*ut*. 3°. Le repos principal dans l'octave de *fa* ſe trouve placé ſur la tonique. Car la baſſe fondam. de *mi*, *fa*, ſuivant Rameau eſt *ut*, *fa*. Voyez ſon accompagnement, & celle de *ſi*, *ut*, eſt *ſol*, *ut*. Or *ſol*, *ut* eſt un chant harmonique de *ut*, *fa*; donc le repos principal dans l'octave d'*ut* ſe trouve ſur la ſous-dominante. Dans l'octave de *fa*, il eſt placé comme il doit l'être ſur l'octave de la tonique. Donc la phraſe *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, ſe termine plus régulièrement que la phraſe *ut*, *re*, *mi fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*. Donc. . . . Donc c'étoit au mode de *fa*, que Rameau devoit adapter ſon accompagnement.

Or il convient, voyez *ſa génération harmonique*, que le tétracorde des Grecs, *ſi ut re mi*, a pour baſſe fondamentale, *ſol ut ſol ut*. Donc, *à pari*, le tétracorde ſemblable *mi fa ſol la*, a pour baſſe fondamentale *ut fa ut fa*. Or les différentes octaves *ſi ut re mi fa ſol la ſi*; *ut re mi fa ſol la ſi ut*; *re mi fa ſol la ſi ut re*, &c. appartiennent toutes aux mêmes modes. Donc elles appartiennent aux mêmes mouvemens fondamentaux *ſol ut* & *ut fa*; donc Rameau pouvoit moduler partie en *ut*, partie en *fa*. Mais, comme on l'a vu ci-deſſus, il a fait plus; il a modulé en *fa*, en *ut* & en *ſol*. A quoi donc lui a ſervi ſon *double-emploi?* Il ne vouloit employer qu'un ſeul mode, il en a employé trois; il vouloit moduler en *ut*, c'eſt en *fa* qu'eſt ſon accompagnement; enfin, il pouvoit moduler totalement en *ut* ou totalement en *fa*; (Voyez mon art. *gamme*) il n'a fait ni l'un ni l'autre. Son *double-emploi* ne remplit donc point ſon objet. Il eſt donc abſolument inutile.

Je reſpecte ſincèrement Rameau; mais mon reſpect ne va pas juſqu'à l'adulation, moins encore juſqu'à l'aveuglement. Je cherche dans ſon accompagnement le double emploi dont il paroît faire un ſi grand cas; & j'avoue de bonne foi que je n'y en trouve pas la moindre trace. J'ai démontré article *fondamental*, n°. II, que l'accord de grande ſixte ſur la ſous-dominante & l'accord de ſeptième ſur la ſutonique ſont abſolument le même accord: que les notes communes à ces deux accords ont la même ſalvation, qu'ils ont tous deux la même marche; en un mot que l'accord *re*, *fa*, *la*, *ut* & l'accord *fa*, *la*, *ut*, *re*, ſont des dérivés du même accord impair *re*, *ſi*, *fa*, *la*, *ut*, 9, 15, 21, 27, 33, ou 3, 5, 7, 9, 11. Que l'accord primitif eſt *re*. . . *fa*, *la*, *ut*, & non *fa*, *la*, *ut*, *re*; que le dernier, n'étant pas progreſſif, eſt moins conſonnant; que conſéquemment la face *fa*, *la*, *ut*, *re* doit être rarement employée. Enfin, qu'ils ont tous deux le même fondamental *ſol* & non *fa*, ni *re*. Donc le paſſage de *fa*, *la*, *ut*, *re*, ſixte ajoutée, à *fa*, *la*, *ut*, *re* renverſement de ſeptième, eſt abſolument imaginaire. Non-ſeulement on peut donc nier l'utilité, mais l'exiſtence même du double emploi.

Je remarque auſſi une irrégularité dans la ſalvation de l'accord de grande ſixte. Rameau fait ſauver l'accord *fa*, *la*, *ut*, *re* de la ſous-dominante ſur l'accord de ſixte quarte de la dominante: cela eſt irrégulier. En *ut*, l'accord *fa*, *la*, *ut* dérive de *mi* *, *la* *, *ut* *, 21, 27, 33, ou 7, 9, 11, qui a *ſol* pour fondamental. (Voyez mon article *Fond.* n°. II.) Or cet accord ſe réſout par un mouvement fondamental d'octave ſur *ſol*, *ſi*, *re*. (Voyez *la Table de la générat. harm.*, col. III & VI.) Et par un mou-

vement fondamental de quarte ſur *mi*, *la*, *ut*, & non ſur *mi*, *ſol*, *ut*. (Voyez *ibid.*, col. III & IV.) (Voyez auſſi mon article *Baſſe-fond*, n°. V, où j'expoſe la loi générale des ſalvations.) L'*ut* de l'accord *fa*, *la*, *ut* ſe réſout donc dans le premier cas ſur *re*; dans le ſecond ſur *ut*; jamais ſur *ſi*.

La véritable baſſe-fond. de l'accompagnement de Rameau eſt donc :

Gamme. *Ut re mi fa ſol la ſi ut.*
Baſſe Fond. *Ut ſol ut ſol ut ſol ſol ut.*
7 4 4

A laquelle il faut ſubſtituer celle-ci, pour faire ſauver régulièrement l'accord de la quatrième note, & mettre l'accompagnement en meſure.

6 5̸
Gamme. | *Ut re* | *mi fa* | *ſol la* | *la ſi* | *ut.*
Baſſe-Fond. | *Ut ſol* | *ut ſol* | *ſol ſol* | *ut ſol* | *ut.*
Colonnes. IV, III, IV, II I, VI, III, IV, VI, VIII.

Dans cet accompagnement, je fais ſauver l'accord *fa*, *la*, *ut* ſur *ſol*, *ſi*, *re*; appuyé ſur l'autorité de Tartini : *trattato di muſica*, cart. 132; de M. Mercadier de Beleſta; *nouveau ſyſtême de muſique*, enfin ſur le jugement de l'oreille. Je fais porter à la ſixte deux accords *la*, *ut*, *mi*, dont le premier a pour formule harmonique *ſi* *, *ut* *, *re* *, 27, 33, 9, ou 9, 11, 13; lequel ſe réſout régulièrement ſur l'accord *la*, *ut*, *mi*, 28, 32, 40, ou 7, 8, 10. (Voyez *Table de la génér. harm.* col. III & IV.)

On pourroit encore accompagner la gamme de la manière ſuivante, très-peu différente de la première, & qui a la même baſſe fondamentale.

6
7 4 5̸
| *Ut re* | *mi fa* | *ſol la* | *la ſi* | *ut.*

Il y a pluſieurs autres accompagnemens pour la gamme en montant. (Voyez l'article *Gamme.*) Mais il n'eſt pas auſſi facile de deſcendre. *Hoc opus; hic labor eſt.* (Voyez *ibidem.*)

J'en ai déja trop dit ſur le double emploi. Je finirai cet article par deux obſervations relatives à l'article *Double emploi* de Rouſſeau.

1.° L'auteur y prétend, contre l'opinion de M. d'Alembert, que l'accord de ſeptième *re*, *fa*, *la*, *ut*, peut être ſuivi de l'accord *mi*, *ſol*, *ut*; qu'on liſe bien le n°. V de mon article *B. F.* ſur la loi des ſalvations; & qu'on cherche dans la table de la génération harmonique l'accord *re*, *fa*, *la*, *ut*, 18, 21, 27, 33; on verra, comme je l'ai dit plus haut, qu'il doit ſe ſauver en montant fondamentalement de quarte, *ſol*, *ut*, col. III & IV, ſur *mi*, *la*, *ut*, & non ſur *mi*, *ſol*, *ut*; & que, quoique la ſeptième ne deſcende point, l'oreille s'accommode très-bien de cette ſucceſſion.

2°. Rouſſeau, article *accord*, donne dans la table des accords, ce *ré*, *la*, *ut*, *mi*, *ſol*, pour formule de l'accord de *quarte* ou *onzième*; & j'ai dit article *fondamental*, que cet accord ne pouvoit avoir d'autres formules harmoniques que l'accord impair, *ut*, *ſol*, *mi*, *la*, *re*; 1, 3, 5, 7, 9. Et je perſiſte dans mon opinion. Mais à l'article *double emploi*, il donne pour formule du même accord en *fa*, *ut*, *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*. (Voyez *l'Exemple qu'il apporte en preuve du double emploi.*) Donc en *ut*, ce ſera, *ſol*, *re*, *fa*, *la*, *ut*; dont je n'héſite point à dire que la formule harmonique eſt l'accord impair *ſol*, *re*, *ſi*, *fa*, *la*, *ut*, 3, 9, 15, 21, 27, 33 (Voyez *ma Table harm.* col. III); ou 1, 3, 5, 7, 9, 11; dont le *ſi* eſt retranché, & le *re* mal-à-propos porté à l'octave.

D'après ce que j'ai dit ſur l'accord de ſeptième ſur la ſutonique, il eſt clair qu'il ſe ſauve par un mouvement de quarte ſur la ſixte quarte, & non ſur la ſixte. Il faut donc chiffrer le *la* de la baſſe de l'exemple apporté par Rouſſeau, d'un $\frac{6}{4}$ & non d'un 6. (*M. l'abbé Feytou.*)

DOUBLE-FUGUE. *ſ. f.* On fait une *double-fugue*, lorſqu'à la ſuite d'une fugue déja annoncée, on annonce une autre fugue d'un deſſein tout différent; & il faut que cette ſeconde fugue ait ſa réponſe & ſes rentrées ainſi que la première; ce qui ne peut guères ſe pratiquer qu'à quatre parties. (Voyez FUGUE.) On peut, avec plus de Parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes fugues : mais la confuſion eſt toujours à craindre, & c'eſt alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, obſerver autant qu'il eſt poſſible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; ſur-tout la première fois, que leur progreſſion ſoit renverſée, qu'elles ſoient caractériſées différemment, & que ſi elles ne peuvent être entendues enſemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles ſont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres; ce ſont les ſemelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes coureurs pour les faire courir plus légèrement quand ils en ſont délivrés. (*J. J. Rouſſeau.*)

DOUBLE-MORDANT. (Voyez *Mordant.*)

DOUBLE-OCTAVE. *ſ. f.* Intervalle compoſé de deux octaves, qu'on appelle autrement *quinzième*, & que les Grecs appeloient *diſdiapaſon*.

La *Double-Octave* eſt en raiſon doublée de l'octave ſimple, & c'eſt le ſeul intervalle qui ne change pas de nom en ſe compoſant avec lui-même. (*J. J. Rouſſeau.*)

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la triple de

blanches ou de la mesure à trois pour deux, laquelle se bat à trois temps, & contient une blanche pour chaque temps. Cette mesure n'est plus en usage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

(*J. J. Rousseau.*)

* Double-triple. Toutes ces mesures où l'on emploie des valeurs plus grandes que la ronde, se sont au contraire conservées par-tout, excepté en France, dans la musique d'Eglise.

(*M. Framery.*)

DOUBLER. *v. a. Doubler* un air, c'est y faire des doubles; *doubler* un rôle, c'est y remplacer l'acteur principal. (Voyez *double.*)

(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLER, pour prendre la place ou pour tenir la place, *terme d'opéra.* Les premiers acteurs sont *doublés* par les seconds, & ceux-ci par les troisièmes; en sorte que, quelque accident qui arrive, l'opéra de Paris est toujours représenté.

Les acteurs en sous-ordre ne paroissent guère que dans ces occasions, c'est-à-dire que ceux qui auroient le plus de besoin d'exercer leur talent pour le développer, sont précisément ceux qui sont les plus oisifs : c'est pourtant par le travail, par l'exemple, par l'exercice qu'il est possible de former des acteurs. En supposant quelque talent dans les sujets, il faudroit donc, 1°. les forcer au travail, leur offrir perpétuellement les modèles qu'ils doivent suivre, & les exercer pour les rompre au théâtre; 2°. tirer un avantage de ce nombre d'acteurs, presque toujours inutiles, pour l'embellissement réel du spectacle.

Les chœurs sont toujours sans action sur le théâtre; & le moyen de procurer le plus grand plaisir aux spectateurs, seroit de les faire agir suivant les choses qu'ils chantent. (Voyez *Chœurs.*) Mais l'expédient sûr & d'embellir le spectacle, & de donner du mouvement aux chœurs, est de mettre à leur tête, & en avant, tous ces *doubles*, hommes & femmes. Plus rompus à l'action que la multitude des choristes, il seroit aisé de leur faire faire les mouvemens nécessaires. Les chœurs les suivroient comme une compagnie de soldats suit les mouvemens de ses officiers.

Ces acteurs se romproient eux-mêmes chaque jour davantage à l'action; & présens forcément à la représentation, ils auroient sans cesse devant les yeux les modèles sur lesquels ils peuvent se former. Leurs habits plus distingués que ceux des chœurs, ajouteroient à la magnificence du spectacle, & cet ordre rendroit toutes les belles idées qu'on veut prendre, lorsque les chœurs se rassemblent sur le théâtre. Les difficultés à vaincre sur cette partie, doivent être bien foibles à côté de l'autorité, du desir de l'embellissement du spectacle, & du besoin qu'on a toujours de former les sujets.

(*Cahuzac.*)

* Doubler. Les conseils excellens que donne ici Cahusac ont été suivis en grande partie par Gluck, au moins à l'égard des chœurs, que cet homme vraiment sensible à l'effet dramatique, a fait mouvoir, a pour ainsi dire animés du feu de son génie, en les obligeant de prendre part à l'action. Il est certain qu'ils produiroient plus d'effet encore s'ils étoient guidés par des *doubles* passables, & ceux-ci y trouveroient encore l'avantage de s'exercer sur la scène, de s'accoutumer aux regards du public, & d'accoutumer le public à eux; mais leur vanité, mal entendue se refuse à cet emploi qu'ils trouveroient avilissant, comme si tout ce qui sert à former le talent, & tout ce qui concourt à la perfection du spectacle, ne méritoit pas l'estime du public. Il n'y a de rôles méprisables au théâtre, que ceux qui sont mal joués, quels qu'ils soient.

(*M. Framery.*)

DOUX. *adj. pris adverbialement.* Ce mot en musique est opposé à *fort*, & s'écrit au-dessus des portées pour la musique françoise, & au-dessous pour l'italienne dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du son, comme dans les échos, & dans les parties d'accompagnement. Les Italiens écrivent *dolce* & plus communément *piano* dans le même sens; mais leurs puristes en musique soutiennent que ces deux mots ne sont pas synonymes, & que c'est par abus que plusieurs auteurs les emploient comme tels. Ils disent que *piano* signifie simplement une modération de son, une diminution de bruit; mais que *dolce* indique, outre cela, une manière de jouer *più soave*, plus douce, plus liée, & répondant, à-peu-près, au mot *louré* des François.

Le *doux* a trois nuances qu'il faut bien distinguer; savoir le *demi-jeu*, le *doux*, & le *très-doux*. Quelque voisines que paroissent être ces trois nuances, un orchestre entendu les rend très-sensibles & très-distinctes.

(*J. J. Rousseau.*)

Doux. On écrit aujourd'hui en France comme en Italie le mot *piano*, ou seulement un *p* au-dessous de la portée. Le mot *dolce*, non plus que le mot *doux*, n'est plus guère d'usage. On a trouvé que ces nuances d'expression dont parle Rousseau devoient être senties par les exécutans, ou inspirées par le compositeur, mais qu'elles ne pouvoient pas être écrites.

(*M. Framery.*)

DOUZIEME. *s. f.* Intervalle composé de onze degrés conjoints, c'est-à-dire, de douze sons diatoniques en comptant les deux extrêmes: c'est l'octave de la quinte. (Voyez *Quinte.*)

Toute corde sonore rend, avec le son principal, celui de la *douzième*, plutôt que celui de la quinte, parce que cette *douzième* est produite par une aliquote de la corde entière qui est le tiers; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la quinte, ne sont pas une aliquote de cette même corde.

(*J. J. Rousseau.*)

DRAMATIQUE. *adj.* Cette épithète se donne à la musique imitative, propre aux pièces de théâtre qui se chantent, comme les opéra. On l'appelle aussi musique lyrique. (Voyez *Imitation.*)

(*J. J. Rousseau.*)

DRAMATIQUE. (MUSIQUE) Aristote nous dit dans sa poëtique que la musique, μελοποιΐα, est une partie essentielle de la tragédie; mais il ne nous apprend pas comment elle y devint essentielle. Dacier a tâché de suppléer à cette omission, en faisant entendre que l'habitude & la passion naturelle que les Grecs avoient pour la musique, l'avoient incorporée à leurs drames; en effet, Aristote l'appelle encore dans le même ouvrage, le plus grand embellissement dont la tragédie soit susceptible; & l'on pourroit citer un nombre infini d'anciens auteurs, pour prouver que tous les drames des Grecs & des Romains étoient non-seulement chantés, mais accompagnés d'instrumens de musique.

De savans critiques ne réfléchissant pas sur l'origine de la tragédie, & peut-être insensibles aux charmes de la musique, ont paru surpris qu'un peuple aussi spirituel que les Grecs, pût souffrir que ses drames fussent chantés; mais comme l'antiquité reconnoît unanimement que les premières représentations dramatiques à Athènes, tirèrent leur origine des *Dithyrambes*, ou chants en l'honneur de Bacchus, lesquels servirent ensuite de chœurs aux premières tragédies, nous ne devons pas être étonnés que ces chœurs continuassent d'être chantés; & l'usage même de mettre en musique les *épisodes*, nom qu'eurent d'abord les actes de la pièce, ne peut paroître étrange, quand on se rappelle qu'ils étoient écrits en vers, & qu'alors tous les vers étoient chantés, principalement ceux qui étoient destinés aux plaisirs du public assemblé dans des théâtres spacieux, en plein air, où l'on ne pouvoit se faire entendre que par une prononciation lente, sonore & excessivement articulée.

Il est vrai que la tragédie est une imitation de la nature, mais d'une nature exaltée, embellie: ôtez-en la musique & la versification, elle perd ses plus beaux ornemens. Ceux qui pensent qu'il n'est pas naturel de chanter dans le malheur, & même dans les angoisses de la mort, oublient que la musique est un langage qui peut assortir ses accens & ses tons à toutes les situations & à toutes les passions humaines, & que tout ce qui paroît sur le théâtre doit être d'une forme plus prononcée, d'un coloris plus vif & plus marqué que dans la vie commune. Le théâtre ne peut exister sans exagération: les vers sont l'exagération du langage ordinaire; & la musique est l'exagération des vers, de même que la danse n'est autre chose que le geste exagéré.

Il est donc constant que les drames des anciens étoient chantés: aussi les Grecs appelèrent-ils la récitation dramatique μελος, mélodie, & les latins *modulatio*, *modus*, *canticum*, chant, modulation, musique.

En effet, les théâtres de la Grèce & de l'Italie avoient une étendue si immense, qu'on en doit naturellement conclure que la nécessité de parler très-haut sur le théâtre, y introduisit nécessairement la déclamation musicale; car tout homme qui crie assez fort pour se faire entendre de plus loin qu'on ne le peut avec une voix ordinaire, emploie des tons fixes qui, s'ils étoient adoucis, deviendroient des sons musicaux; & l'on sait que les tons du langage ordinaire sont trop passagers, trop indéterminés pour être assujettis à ceux de la musique, & pour être entendus à une grande distance ou dans un vaste espace.

Ce fut aussi la nécessité de renforcer la voix des acteurs par tous les moyens possibles, qui donna l'idée des masques de métal & des vases harmoniques, dont les uns servoient de trompettes parlantes, & les autres placés dans toute l'étendue du théâtre, y propageoient le son & faisoient résonner la voix; mais ce n'est pas ici le lieu de parler de ces deux inventions antiques, qui ont beaucoup & très-inutilement exercé les savans modernes.

On peut, sans recourir aux conjectures, se former quelques idées du genre de musique qu'on employoit, tant dans les actes ou *épisodes* que dans les chœurs; car Plutarque nous dit dans son dialogue sur la musique, que les poëtes dithyrambiques & tragiques adoptèrent pour leurs pièces la même exécution musicale dont Archiloque passoit pour être l'inventeur; & le même auteur nous apprend qu'Archiloque exécutoit la musique de ses ïambes de deux différentes manières; en *récitant* les uns avec un accompagnement particulier, & *chantant* les autres, tandis que les instrumens jouoient servilement les mêmes notes que la voix: ce fut cette dernière méthode que les poëtes tragiques adoptèrent dans la suite.

Nous apprenons encore dans le même ouvrage que les ïambes déclamés étoient même accompagnés par la cythare & par d'autres instrumens; mais l'usage de la cythare dans ces occasions n'étoit pas continu. Il semble seulement que le musicien donnoit à l'acteur le ton général de la déclamation, comme on donne les cordes de l'accord dans le récitatif moderne; tandis que dans le chœur & dans les autres genres de poësie qui étoient chantés, les instrumens accompagnoient constamment la voix note pour note: ce qui établit deux genres différens de mélodie, l'un pour la déclamation des scènes, & l'autre pour les chants du chœur; le premier assez semblable à notre récitatif, le second peut être aux chants de l'église, s'ils n'étoient pas défigurés. (Voyez *plain-chant.*)

La raison & l'autorité des anciens auteurs, doivent également nous faire croire que cette musique

étoit simple, & destinée seulement à rendre le langage plus articulé, & l'expression des passions plus forte. Selon le même Plutarque, le genre chromatique n'étoit jamais d'usage dans la tragédie, & le rhythme ou la mesure stricte n'y étoient pas observés, ressemblance de plus avec notre récitatif, où l'on ne suit d'autre mesure que l'accent & la cadence des vers.

L'abbé Dubos n'a pas fait scrupule d'assurer hardiment, que l'acteur dans l'ancien drame, étoit accompagné par une basse continue, semblable à celle qui accompagne le récitatif italien; & il se croit même fondé, d'après un passage qu'il cite, à déterminer que l'instrument sur lequel on jouoit cette basse étoit une flûte; mais outre ce qu'il y a d'absurde à dire qu'un instrument de dessus jouoit la basse, il paroît démontré qu'aucune espèce d'accompagnement de basse n'étoit connue des anciens.

M. Duclos, dans l'article *déclamation* de l'ancienne encyclopédie, soutient, contre l'opinion générale, que la mélodie, le *melos* des tragédies grecques, n'étoit ni du chant, ni même du récitatif, en notes fixes & musicales; mais si cela étoit, pourquoi Aristote auroit-il dit que la musique *est une partie essentielle de la tragédie?* Pourquoi l'auroit-il appelée *le principal ornement d'une pièce?* Plusieurs passages de Ciceron concernant Roscius, seroient tout-à-fait inintelligibles, si les anciens acteurs Romains n'avoient pas, ainsi que les Grecs, déclamé en notes musicales. Il nous dit, (*de oratore*) que Roscius avoit souvent déclaré que, lorsque l'âge diminueroit ses forces, il ne quitteroit pas pour cela le théâtre; mais qu'il proportionneroit son jeu à ses pouvoirs, & obligeroit la musique à se conformer à la foiblesse de sa voix: c'est ce qu'il fit réellement; car le même Ciceron dans son livre *de legibus*, dit que Roscius dans sa vieillesse chantoit d'un son de voix plus bas, & qu'il obligeoit les joueurs de flûtes à jouer plus lentement.

Les tragédies grecques étoient donc chantées: cela paroît incontestable, quoique les plus anciens manuscrits grecs n'aient conservé aucune trace de la musique de ces tragédies. Les comédies l'étoient aussi, puisqu'elles avoient des chœurs. Les Romains qui tâchèrent d'imiter en tout les Grecs, introduisirent dans leurs tragédies les chœurs & les chants, accompagnés de parties instrumentales; mais ce qu'il y a de singulier, c'est que leurs comédies, dépourvues de chœurs, étoient cependant mises en musique.

D'anciens manuscrits de Térence ne nous laissent là-dessus aucun doute. Au titre de chaque pièce est conservé le nom de l'auteur de la musique & le genre d'accompagnement dont il s'y étoit servi: ce sont toujours des flûtes, mais de différente espèce, & employées de diverses manières. (Voyez *flûte*.)

Le compositeur est toujours le même pour les six pièces qui nous restent de ce poëte; soit que ce compositeur fût gagé par la république, & chargé de faire la musique de toutes les pièces nouvelles, soit que Térence en fût si content dès sa première comédie, qu'il ne voulût plus se servir que de lui: on lit aux six titres, *modos fecit*, ou *modulavit Flaccus Claudii:* Flaccus, affranchi de Claudius, a fait la musique.

Ces chœurs, que les Latins ne mirent point dans leurs comédies, malgré l'exemple des Grecs, étoient chez ces derniers une partie bien essentielle du drame & sur-tout de la tragédie. Du temps d'Eschyle, le chœur étoit composé de cinquante personnes; il fut ensuite réduit à quinze. Il servoit en général d'intermède aux actes de la pièce; mais il étoit conduit par un chef ou coriphée, qui parloit souvent dans le cours du drame, tantôt comme simple personnage, tantôt pour toute la troupe, soit en dialogue avec les autres personnages de la pièce, soit pour informer les spectateurs de ce qui se passoit hors de la scène. Il plaignoit les malheurs de la vertu, & déploroit les déréglemens des passions & des vices: c'étoit, comme dit le P. Brumoy, l'honnête homme de la pièce.

Ce fut Eschyle qui entremêla les grands chœurs dans la contexture du drame. La versification & la mélodie en étoient si différentes de celles du reste de la tragédie, & chacun de ces quatre grands chœurs qui lioient les actes entr'eux, avoit un caractère si distinct, qu'à quelque moment qu'on entrât au théâtre, il étoit facile, selon Dacier, de découvrir par la musique du chœur, à quel acte de la pièce en étoient les auteurs.

Tous les premiers poètes étoient musiciens: la musique étoit inséparable de la poësie. Les poètes dramatiques grecs, non-seulement mettoient leurs propres pièces en musique, mais ils régloient tous les pas & les attitudes des danseurs dont on sait que le chœur étoit accompagné, & jusqu'aux gestes mêmes des acteurs. Fontenelle pensoit que le drame en musique ne satisferoit jamais les savans & les gens de goût, que lorsqu'on reverroit le poëte & le musicien réunis dans la même personne. J. J. Rousseau est le seul jusqu'à présent qui nous ait donné l'exemple de cette réunion; & le succès du *Devin de village* dans sa nouveauté, semble justifier l'oracle de Fontenelle. Mais la musique *dramatique* d'aujourd'hui demande une science, un génie, un style bien différent; & quoique plusieurs gens de lettres cultivent maintenant cet art, on peut dire avec le célèbre Métastase, que l'étude de la musique moderne exige trop de temps pour qu'un homme de lettres puisse jamais y réussir comme un compositeur de profession.

La musique étoit autrefois jointe à tous les arts. Les sages de la Grèce étoient, selon Gravina, philosophes, poètes & musiciens en même temps. Il regrette la désunion de ces caractères qui les a tous

affoiblis. Le docteur Burney pense au contraire que ces arts en se séparant ont acquis plus de force, de puissance & de gloire. Il ajoute plaisamment que la musique des anciens philosophes, & la philosophie des musiciens modernes, lui paroissent à-peu-près d'une perfection égale.

Quant à Métastase, voici les principales raisons qu'il allègue dans son extrait de la poétique d'Aristote, pour prouver que les drames des anciens étoient chantés, que par conséquent ils avoient une musique *dramatique*, & pour réfuter ceux qui soutiennent qu'il n'y avoit de chanté, dans leurs tragédies, que les chœurs.

I. Aristote a compté la musique parmi les parties de qualité de la tragédie, c'est-à-dire parmi celles qui règnent dans tout le cours du drame, comme la fable, les pensées, les mœurs, &c; & non parmi celles de quantité qui n'existent que dans un de ses membres, comme le prologue, le chœur, l'épisode, &c. La musique, au temps d'Aristote, régnoit donc dans toute l'étendue de la tragédie.

II. Tite-Live rapporte que Livius Andronicus, qui, le premier, offrit aux Romains le spectacle d'un drame, & qui représentoit lui-même ses pièces, obligé par ses auditeurs de répéter plusieurs fois un passage de son rôle, en perdit la voix; qu'alors il demanda & obtint la permission de faire chanter un esclave à sa place, tandis qu'il représentoit avec le geste. Les acteurs chantoient donc leurs rôles.

III. Tout le livre de Lucien *de saltatione* prouve que la tragédie entière étoit chantée, mais on peut le conclure particulièrement de ce passage, où il se plaint du chant efféminé des acteurs de son tems: chant qui seroit, dit-il, moins monstrueux dans les personnages d'Hécube & d'Andromaque, mais qui, dans celui d'Hercule, est absolument insupportable. Hécube, Andromaque & Hercule ne chantoient point dans les chœurs: les rôles étoient donc entièrement chantés.

IV. Suétone rapporte que Néron avoit chanté quatre tragédies qu'il nomme. Les acteurs principaux chantoient donc, puisqu'il n'est pas à présumer que Néron se contentât de faire nombre dans les chœurs.

V. Cicéron, dans ses *Questions académiques*, dit que les connoisseurs distinguoient aux premiers sons de la flûte, si l'on alloit représenter l'Andromaque, l'Antiope, ou toute autre tragédie; & l'on ne peut pas entendre, par ces sons de la flûte, le prélude du chœur, puisqu'il y avoit très-peu de tragédies qui commençassent par un chœur.

VI. Le même, dans ses Tusculanes, après avoir cité quelques vers tragiques, dit: Je ne vois pas ce qu'on peut craindre en chantant au son de la flûte de si bons vers de sept pieds, *tam bonos septenarios*. Or, ces vers de sept & de huit pieds, n'étoient point employés dans les chœurs, mais dans les scènes.

VII. Enfin, le témoignage d'Aristote fournit encore deux autres preuves qui ne paroissent admettre ni réplique ni doute. Il demande dans ses Problêmes, pourquoi le mode hyppo-dorien & l'hyppo-phrygien étoient d'usage dans la scène & non pas dans le chœur? Et il répond que ces deux modes sont très-propres à exprimer les passions agitées que les acteurs imitent dans le cours des scènes; mais qu'ils n'ont pas cette mélodie qui est nécessaire dans les chœurs, où l'on parle toujours posément & souvent sur un ton plaintif.

VIII. Comme s'il avoit prévu les difficultés & les détours dont on se sert aujourd'hui pour soutenir que les anciens acteurs ne chantoient pas, notre philosophe répète peu après le même problême, & le résout avec de nouveaux développemens. « Il est certain, dit-il, que le mode hyppo-phrygien a par sa nature un caractère actif; & c'est pour cela, que dans la tragédie de Geryon, l'on représentoit sur ce mode les armemens & les sorties. Il est aussi certain que l'hyppo-dorien s'adapte mieux à la lyre que toute autre harmonie; c'est pourquoi l'un & l'autre conviennent très-mal au chœur, mais parfaitement bien aux acteurs agissans sur la scène, &c. »

Après toutes ces autorités, il paroît difficile de douter encore que les anciens eussent une musique *dramatique*, & la solution de ce dernier problême d'Aristote, prouve que cette musique étoit différente selon qu'elle servoit à accompagner les marches, les armemens, les combats & autres actions pendant lesquelles les acteurs ne parloient pas, ou les chœurs qui étoient chantés avec un rhythme sensible & marqué, ou enfin le chant des acteurs dans le cours des scènes, sorte de chant qui devoit ressembler beaucoup à notre récitatif.

Nous verrons à l'article *Mélodrame*, comment, lors de la renaissance des arts en Italie, on entreprit de ressusciter ce genre de musique *dramatique*; comment on s'éloigna d'abord de la bonne route, & par quels degrés, lorsqu'on y fut revenu, on s'éleva peu à peu jusqu'à un point de perfection que les anciens n'ont pu connoître. Nous y verrons aussi à quelle époque cette musique passa dans les autres parties de l'Europe, & principalement en France; comme elle s'y tint long-temps à ses premiers progrès, tandis que l'Italie faisoit des pas de géant dans l'expression *dramatique* & la peinture des passions; qu'elle établissoit des bornes entre les différens genres de chant & de musique instrumentale qui se partagent le drame lyrique; qu'elle distinguoit par des couleurs propres le récitatif simple, accompagné ou obligé, les petits airs ou cavatines, les airs de différens caractères, les duos, trios, &c. En un mot, toutes les pièces dont l'assortiment forme l'ensemble du drame lyrique.

Nous verrons enfin comment les François se sont

emparés dans ces derniers temps de tout ce qu'avoit créé l'Italie; comment ils ont donné à la musique théâtrale toutes ces différentes nuances d'expression, de mélodie & de rhythme qui constituent la musique *dramatique*; le secours qu'ils ont reçu de quelques compositeurs étrangers; l'adresse que l'un d'eux a eu de leur paroître le créateur d'un genre dont il avoit puisé une partie au-delà des Alpes, & l'autre chez eux-mêmes; enfin, ce que ce compositeur célèbre a fait pour la perfection de l'art, & les vices, difficiles à corriger, qu'il y a introduits.

Ce seroit ici le lieu de définir ce qu'on doit entendre par musique *dramatique*, d'en démontrer la véritable essence, & de faire voir dans combien d'erreurs on est tombé en France à cet égard. Mais ce ne seroit pas un article, ce seroit un livre entier qu'il faudroit pour bien traiter ce sujet. Essayons cependant de poser quelques principes, dont les applications soient faciles, & qui puissent aider les personnes de bonne foi à reconnoitre ce qui, dans la musique de théâtre, est *dramatique* ou ne l'est pas.

L'imitation est le but de tous les arts. Les passions de l'ame & les actions de la vie sont les objets que le drame se propose d'imiter. Les moyens d'imitation qu'emploie le drame en musique, sont principalement le chant & l'harmonie: d'après les différens degrés de perfectionnement que ces deux moyens ont reçus dans le drame lyrique, voici le point où est parvenu l'ensemble qui en résulte.

On distingue dans les différentes parties du drame, 1°. le dialogue simple ou expositif, & le dialogue passionné; 2°. les momens où le personnage, tantôt rassemble en un seul sentiment tous les divers sentimens qui l'ont agité, tantôt les fait contraster ensemble, & peint leurs oppositions, leurs combats, soit à lui-même, soit aux autres; 3°. Les momens où deux personnages s'expriment l'un à l'autre la réunion ou le contraste de leurs sentimens; où trois, quatre principaux personnages, & même plus, se livrent à de pareilles effusions. 4°. Ceux où tout un peuple, toute une armée, toute une aggrégation d'hommes quelconques se font entendre, ou simultanément, ou tour-à-tour.

Ces cinq formes de dialogue en produisent un nombre pareil de musique *dramatique*, qui ont chacun leur caractère particulier, & dont la qualité commune, & pour ainsi dire centrale, est de rendre les situations, les sentimens & le caractère, chacune avec les données qu'elle a reçues de l'art & de l'expérience des grands maîtres.

Cet art & cette expérience ont voulu 1°. Que le dialogue simple ou expositif, fût rendu en musique par une déclamation notée que l'on a nommée récitatif, & le dialogue passionné par une déclamation plus accentuée, plus énergique, à laquelle les accompagnemens, presque nuls dans la première, se joignent avec plus d'éclat, de force & d'expression. On l'a nommée récitatif accompagné ou obligé, selon que les accompagnemens s'unissent simplement au chant, ou qu'ils s'y entremêlent dans les différens intervalles pendant lesquels le chant cesse de se faire entendre. (Voyez *Récitatif*, *Récitatif obligé*.)

2°. L'art & l'expérience ont voulu que la réunion en un seul sentiment de tous les sentimens divers qui ont agité le personnage, ou le contraste & les derniers combats de ces sentimens entre eux, fussent exprimés par un chant mesuré, qu'ils fussent renfermés dans un cadre régulier, & soumis, même dans leurs oppositions, aux lois de cette unité qui est une des premières règles de tous les arts; qu'enfin ils appelassent encore à leur secours toute la richesse d'une symphonie brillante, expressive, harmonieuse, qui fût chargée de renforcer les nuances déja exprimées par le chant, & de suppléer celles dont la voix n'est pas susceptible. Pour accorder la nécessité d'une certaine étendue avec la loi de l'unité, on est convenu de certaines données qui semblent sortir de la vraisemblance *dramatique*, mais qui ont en quelque sorte une vraisemblance musicale, du même genre que la vraisemblance poétique qui permet dans nos tragédies, aux personnages agités des plus fortes passions, de les exprimer en beaux vers. On a donné le nom d'air à cet assemblage exquis de tous les moyens de plaire & d'émouvoir, tirés à-la-fois du rhythme, du chant & de l'harmonie, & d'une régularité réelle qui n'exclut pas, lorsqu'il le faut, un désordre apparent. (Voyez le mot *Air* dans le supplément à la fin du second volume.)

3°. L'art & l'expérience ont voulu que lorsque cette effusion de sentimens avoit lieu entre deux, trois ou quatre personnages principaux du drame lyrique, à la plupart des données reçues pour les *airs*, on en joignît de particulières qui formassent le caractère distinctif du *duo*, du *trio*, du *quatuor*, &c. (Voyez ces mots.)

4°. Ils ont voulu que d'autres règles spéciales modifiassent encore dans les chœurs l'expression des sentimens doux, tristes, religieux, tumultueux ou guerriers, lorsqu'ils sont ceux de tout un peuple, de toute une armée, de toute une réunion d'hommes, de femmes, de bergers, de prêtres, de guerriers, &c. (Voyez *Chœur*.)

Enfin l'art & l'expérience ont appris à ordonner entre elles ces différentes parties du drame, à les lier, les préparer, les nuancer, de sorte que non-seulement elles fussent chacune ce qu'elles doivent être, mais qu'elles se fissent mutuellement valoir, & contribuassent à former un grand tout qui eût de l'ordre, de l'ensemble, de l'unité.

Ce que chacune de ces parties du grand tout doit

être en elle-même, afin que tous les sentimens, toutes les images y soient rendus avec une vérité relative aux moyens particuliers de l'art musical, & que quelque opposition qu'il y ait entre ces sentimens & ces images, cette opposition fidélement marquée, ne rompe cependant point l'unité, la régularité, dont l'art & l'expérience lui font une loi, tout cela est dû aux maîtres italiens. C'est un secret de leur école qu'aucun autre maître ne possède, s'il ne l'a emprunté d'eux.

Quel que soit le mérite de cet ensemble dramatique, sur lequel seul on a voulu pendant quelque temps fixer l'attention publique, auquel seul se rapportoient toutes les dissertations, tous les écrits, & duquel seul aussi nos compositeurs paroissoient malheureusement s'être occupés, il est certain qu'il n'y a point de bon ensemble composé de mauvaises parties; il est certain que cet ensemble s'acquiert par la seule réflexion, par imitation, par un peu d'expérience; mais que l'art nécessaire pour que les différens morceaux du drame lyrique aient intrinséquement tous les genres de mérite qu'ils doivent avoir & que les grands maîtres leur ont donnés, est un art extrêmement difficile, & auquel il faut avant tout être appelé par la nautre, puisque sans cela, même après les plus longues études, on ne crée jamais, on ne fait qu'imiter & copier ce que les autres ont créé : il est certain que pour qu'une musique soit *dramatique*, il ne suffit pas qu'on y apperçoive l'intention continuelle de peindre les passions, les sentimens & les images; il faut encore que cette peinture soit conforme aux règles que l'art & l'expérience ont établies, aux modèles que de grands génies nous ont laissés, aux moyens consacrés par de longs & durables succès.

C'est une erreur de penser qu'il n'y ait que la musique forte & bruyante qui soit *dramatique.* Lorsqu'elle peint les affections douces, en employant les moyens de l'art perfectionné, elle remplit le but d'imitation que le drame lyrique se propose; & pour citer deux exemples très-opposés dans le même ouvrage, l'air de Roland, *C'est l'amour qui prend soin lui-même*, dont le chant suave & doucement mélancolique est accompagné d'un murmure harmonieux, qui semble être celui de la fontaine de l'amour; & l'air *Que me veux-tu, monstre effroyable?* où les secousses de l'orchestre qui entrecoupe le chant, paroissent offrir à l'insensé Roland les coups & les assauts du monstre dont il se croit poursuivi: ces deux airs si différens dans leurs effets, sont également *dramatiques.*

C'est une erreur de dire que la musique sombre, terrible, menaçante, ou fortement passionnée ne doit point être soumise à une forme, à une coupe régulière, quelle doit courir par sauts & par bonds, pour imiter par son désordre celui de l'ame des acteurs; sans doute elle doit peindre ce désordre; mais son désordre à elle doit être astreint à une certaine régularité, contenu dans de certaines bornes : chez elle enfin, comme dans la poésie lyrique, où doit souvent se précipiter aussi l'expression agitée & turbulente d'un cœur passionné,

Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

C'est une erreur, & une très-dangereuse erreur de croire que pour imiter d'une manière *dramatique* le contraste & l'opposition des sentimens, il faille briser à chaque mot le chant & l'harmonie, changer de mouvement, rompre la mesure, altérer le rhythme; ce n'est point-là le sublime de l'art, c'en est l'enfance : ce sont les efforts d'un artiste qui sent, qui a des intentions, mais à qui les moyens d'exécution manquent, ou qui s'est fait un faux système.

Pour rendre ces vers que dit Achille dans *Iphigénie en Aulide* :

> Dis-lui qu'elle n'a rien à craindre, —
> Egaré, furieux, — mais vaincu par l'amour,
> Je saurai me contraindre,
> Et respecter celui qui lui donna le jour.

M. Gluck a mis en usage ce chant brisé, cahoté, intermittent, ces changemens brusques de mouvement & de motifs, toutes ces incohérences que ses aveugles partisans ont voulu ériger en principes. Donnez ces mêmes vers à un Piccinni, à un Païsiello, vous y verrez chaque sentiment, chaque pensée, chaque fluctuation du cœur d'un guerrier & du cœur d'un amant fidèlement rendus; mais vous y verrez de plus un ensemble, une correspondance réelle, mais quelquefois secrète, entre les différentes parties du même morceau de musique, en un mot une unité parfaite, & par conséquent un air aussi régulier que *dramatique.*

M. Piccinni, dans cet air de *Diane & Endymion*, que j'ai cité plus haut à l'article *Dessin*, avoit à peindre des sentimens tout aussi opposés que ceux d'Achille : il avoit à rendre des vers, dont aucun, pour ainsi dire, n'a de rapport avec celui qui le précède ou qui le suit; (Voyez au mot *Dessin* l'air *Cesse d'agiter mon ame*) cependant il en a fait non-seulement un air expressif, où tous les sentimens divers, tous les retours de fureur & de tendresse, sont imités de la manière la plus fidèle; mais un air aussi régulier que sublime, où il n'y a rien de brusque, d'incohérent, de raboteux; un air également conforme & à l'expression de la nature & aux conventions de l'art. Donnez les mêmes vers à quelqu'un qui travaille dans cette manière prétendue *dramatique*, il tourmentera, pour rendre toutes ces nuances, & le chant, & l'orchestre & vous; il les rendra, mais sans faire aucun plaisir, sans produire cette sensation unique, résultante de plusieurs objets réduits à force d'art à l'unité, source des jouissances les plus vives que les arts donnent à ceux qui les sentent & qui les aiment. Il les rendra, ou plutôt il fera

sera voir qu'il a eu l'intention, & qu'il s'est efforcé de les rendre.

Enfin, pour ne pas opposer toujours un compositeur à l'autre, & l'Allemagne à l'Italie, voyez dans les ouvrages de M. Gluck lui-même, si les morceaux les plus réguliers ne sont pas aussi les plus *dramatiques*. Tout Orphée, la plus grande partie d'Alceste, ce qui plaît le plus constamment, le plus universellement dans Iphigénie, le peu de véritables beautés musicales qui sont dans Armide, plusieurs morceaux d'Iphigénie en Tauride, parodiés de l'Italien; tout cela n'est-il pas en même-temps, & régulier, & *dramatique?* Lorsque le même maître a voulu être l'un sans l'autre, peut-on dire qu'il a été plus parfait que lorsqu'il étoit l'un & l'autre ensemble? Est-ce lorsqu'il a une perfection de moins qu'il faut le choisir pour modèle de perfection?

Un exemple pris dans ses ouvrages peut décider la question. Rien ne semble comporter moins d'ordre, de symmétrie, de régularité, qu'une tempête. Vous croiriez, d'après les systêmes qu'on a voulu établir, en donnant à ses défauts la préférence sur ses beautés réelles, vous croiriez que le désordre, le chaos des élémens, doit aussi régner dans l'orchestre; que si des femmes effrayées chantent en même-temps sur le théâtre, ce doit être en sons coupés, en paroles tronquées; & qu'elles doivent exprimer leur terreur plutôt par des cris que par des sons articulés, mélodiques, & par des périodes de chant régulier. Rappelez-vous cependant la tempête qui ouvre le premier acte d'Iphigénie en Tauride. Elle est assurément d'un grand effet, d'un effet vraiment *dramatique*. Eh bien! cette tempête... est un rondeau. (*M. Ginguené.*)

DUO. *f. m.* Ce nom se donne en général à toute musique à deux parties; mais on en restreint aujourd'hui le sens à deux parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *duo* une musique à deux voix, quoiqu'il y ait une troisième partie pour la basse-continue, & d'autres pour la symphonie. En un mot, pour constituer un *duo* il faut deux parties principales, entre lesquelles le chant soit également distribué.

Les règles du *duo* & en général de la musique à deux parties, sont les plus rigoureuses pour l'harmonie; on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens qui seroient permis à un plus grand nombre de parties: car tel passage ou tel accord qui plaît à la faveur d'un troisième ou d'un quatrième son, sans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on ne seroit pas pardonnable de mal choisir, n'ayant que deux sons à prendre dans chaque accord. Ces règles étoient encore bien plus sévères autrefois; mais on s'est relâché sur tout cela dans ces derniers temps où tout le monde s'est mis à composer.

On peut envisager le *duo* sous deux aspects; savoir simplement comme un chant à deux parties, tel par exemple que le premier verset du *stabat* de Pergolèse, *duo* le plus parfait & le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun musicien; ou comme partie de la musique imitative & théâtrale, tels que sont les *duo* des scènes d'opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *duo* est de toutes les sortes de musique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de mélodie. On me permettra de faire ici quelques observations sur le *duo* dramatique, dont les difficultés particulières se joignent à celles qui sont communes à tous les *duo*.

L'auteur de la lettre sur l'opéra d'*omphale* a sensément remarqué que les *duo* sont hors de la nature dans la musique imitative: car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre; & quand cette supposition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne seroit pas du moins dans la tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Il n'y a donc que les transports d'une passion violente qui puissent porter deux interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois; & même, en pareil cas, il est très-ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de manière à faire une suite chacun de leur côté.

Le premier moyen de sauver cette absurdité est donc de ne placer les *duo* que dans des situations vives & touchantes, où l'agitation des interlocuteurs les jette dans une sorte de délire capable de faire oublier aux spectateurs & à eux-mêmes ces bienséances théâtrales qui renforcent l'illusion dans les scènes froides, & la détruisent dans la chaleur des passions. Le second moyen est de traiter le plus qu'il est possible le *duo* en dialogue. Ce dialogue ne doit pas être phrasé & divisé en grandes périodes comme celui du récitatif, mais formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occasion à la mélodie de passer alternativement & rapidement d'une partie à l'autre, sans cesser de former une suite que l'oreille puisse saisir. Une troisième attention est de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes; mais seulement celles qui sont susceptibles de la mélodie douce & un peu contrastée convenable au *duo*, pour en rendre le chant accentué & l'harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop vîte; on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'insultes, conviendroit mieux à des bouviers qu'à des héros, & cela ressemble tout-à-fait aux fanfaronades de gens qui veulent se faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*,

de *flâmes ;* jargon plat & froid que la passion ne connut jamais, & dont la bonne musique n'a pas plus besoin que la bonne poésie. L'instant d'une séparation, celui où l'un des deux amans va à la mort ou dans les bras d'un autre; le retour sincère d'un infidèle; le touchant combat d'une mère & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laisse pas de verser des larmes délicieuses : voilà les vrais sujets qu'il faut traiter en *duo* avec cette simplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les théâtres lyriques savent combien ce seul mot *addio* peut exciter d'attendrissement & d'émotion dans tout un spectacle. Mais sitôt qu'un trait d'esprit ou un tour phrasé se laisse apercevoir, à l'instant le charme est détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des observations qui regardent le poëte. A l'égard du musicien, c'est à lui de trouver un chant convenable au sujet, & distribué de telle sorte que, chacun des interlocuteurs parlant à son tour, toute la suite du dialogue ne forme qu'une mélodie, qui, sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une partie à l'autre, sans cesser d'être une & sans enjamber. Les *duo* qui font le plus d'effet sont ceux des voix égales, parce que l'harmonie en est plus rapprochée; & entre les voix égales, celles qui font le plus d'effet sont les dessus, parce que leur diapason plus aigu se rend plus distinct, & que le son en est plus touchant. Aussi les *duo* de cette espèce sont-ils les seuls employés par les Italiens dans leurs tragédies, & je ne doute pas que l'usage des castrati dans les rôles d'hommes ne soit dû en partie à cette observation. Mais quoiqu'il doive y avoir égalité entre les voix, & unité dans la mélodie, ce n'est pas à dire que les deux parties doivent être exactement semblables dans leur tour de chant : car outre la diversité des styles qui leur convient, il est très-rare que la situation des deux acteurs soit si parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs sentimens de la même manière : ainsi le musicien doit varier leur accent & donner à chacun des deux le caractère qui peint le mieux l'etat de son ame, surtout dans le récit alternatif.

Quand on joint ensemble les deux parties, (ce qui doit se faire rarement & durer peu), il faut trouver un chant susceptible d'une marche par tierces ou par sixtes, dans lequel la seconde partie fasse son effet sans distraire de la première. (Voyez *Unité de Mélodie.*) Il faut garder la dureté des dissonances, les sons perçans & renforcés, le *fortissimo* de l'orchestre pour ces instans de désordre & de transports où les acteurs, semblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout spectateur sensible, & lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie sobrement ménagée ; mais ces instans doivent êtres rares, courts & amenés avec art. Il faut, par une musique douce & affectueuse, avoir déja disposé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'une & l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse; car quand l'agitation est trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui est au-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre partout assez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple sur lequel le lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aisément. Il est tiré de l'Olympiade de M. Métastasio ; les curieux feront bien de chercher dans la musique du même opéra, par Pergolèse, comment ce premier musicien de son temps & du nôtre a traité ce *duo* dont voici le sujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour son ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Aristée, retrouve dans cette même Aristée la maîtresse qu'il adore. Charmée du combat qu'il va soutenir & qu'elle attribue à son amour pour elle, Aristée lui dit à ce sujet les choses les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement, mais avec le désespoir secret de ne pouvoir retirer sa parole, ni se dispenser de faire, aux dépens de tout son bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Aristée, alarmée de la douleur qu'elle lit dans ses yeux, & que confirment ses discours équivoques & interrompus, lui témoigne son inquiétude, & Mégaclès ne pouvant plus supporter, à-la-fois, son désespoir & le trouble de sa maîtresse, part sans s'expliquer & la laisse en proie aux plus vives craintes. C'est dans cette situation qu'ils chantent le *duo* suivant.

Mia vita...... addio.

MÉGACLÈS.

Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.

Perchè così mi dici,
Anima mia, perchè?

MÉGACLÈS.

Taci, bell' Idol mio.

ARISTÉE.

Parla, mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MÉGACLÈS. *Ah! che parlando,* } *oh Dio!*
ARISTÉE. *Ah! che tacendo,* }
Tu mi traffigi il cor!

ARISTÉE *à part.*

Veggio languir chi adoro,
Ne intendo il suo languir!

MÉGACLÈS *à part.*

Di gelosia mi moro,
E non lo posso dir!

ENSEMBLE.

Chi mai provò di questo
Affanno più funesto,
Più barbaro dolor?

Bien que tout ce dialogue semble n'être qu'une suite de la scène, ce qui le rassemble en un seul *duo*, c'est l'unité de dessein par laquelle le musicien en réunit toutes les parties, selon l'intention du poëte.

A l'égard des *duo* bouffons qu'on emploie dans les intermèdes & autres opéra comiques, ils ne sont pas communément à voix égales, mais entre basse & dessus. S'ils n'ont pas le pathétique des *duo* tragiques, en revanche ils sont susceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens & de caractères plus marqués. Toute la gentillesse de la coquetterie, toute la charge des rôles à manteaux, tout le contraste des sottises de notre sexe & de la ruse de l'autre, enfin toutes les idées accessoires dont le sujet est susceptible; ces choses peuvent concourir toutes à jeter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *duo*, dont les règles sont d'ailleurs les mêmes que des précédens, en ce qui regarde le dialogue & l'unité de mélodie. Pour trouver un *duo* comique parfait à mon gré dans toutes ses parties, je ne quitterai point l'auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *duo* de la *Serva padrona: Lo conosco a quegl' occhietti, &c.* & je le citerai hardiment comme un modèle de chant agréable, d'unité de mélodie, d'harmonie simple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût; auquel rien ne peut manquer, quand il sera bien rendu, que des auditeurs qui sachent l'entendre & l'estimer ce qu'il vaut. (*J. J. Rousseau.*)

DUO. Lorsque le dictionnaire de musique parut, il contenoit, dans plusieurs articles, un grand nombre de vérités jusqu'alors entièrement ignorées en France. On doit compter l'article *duo* parmi ceux qui, étant à la portée d'un plus grand nombre de lecteurs & citant des exemples sensibles, purent être le plus facilement saisis, & répandre les idées les plus saines. Quelques observations, quelques additions y sont cependant nécessaires.

Si l'extrême sévérité des règles que l'on avoit d'abord établies pour le *duo*, s'est relâchée dans ces derniers temps, ce n'est point, comme l'a dit Rousseau, parce que *tout le monde s'est mis à composer*; c'est parce qu'on s'est aperçu qu'une partie de ces règles étoient pédantesques, inutiles & même nuisibles, puisqu'elles contraignoient le génie sans contribuer à l'effet; c'est sur-tout lorsque le *duo* est monté sur le théâtre qu'ayant des passions & de grands mouvemens à peindre, il s'est dégagé peu-à-peu de ces froides entraves; le *duo* de chambre les a gardées bien plus long-temps.

Ce fut vers la fin du dernier siècle qu'une espèce de *duo* de chambre très-savante & fort travaillée, commença d'être en faveur. Les premiers furent ceux de *Bononcini*, publiés à Bologne en 1691. Bientôt après ceux de l'abbé *Steffani* coururent manuscrits dans toute l'Europe; ils furent suivis des *duo* de *Clari*, de *Handel*, de *Marcello*, de *Gasparini*, de *Lotti*, de *Hasse* & de *Durante*.

Malgré la pureté de l'harmonie, malgré les imitations, & les dessins ingénieux; enfin, malgré le style de maître qui brille dans ces compositions, il semble y avoir dans leur plan une imperfection radicale, relativement à l'expression des paroles. Il est peu vraisemblable que deux personnes répètent l'une après l'autre, ou expriment ensemble la même complainte ou le même sentiment, quel qu'il soit, au lieu de garder chacune un caractère différent, comme dans les *duo* dramatiques modernes; mais ces *duo* de chambre n'étoient peut-être destinés, dans l'origine, qu'à servir d'*études* aux chanteurs; en effet, les passages qui y sont répétés en échos ou en fugues, excitent l'émulation entre les exécutans, & donnent la facilité de comparer sans cesse la netteté & la rapidité de l'exécution.

Agostino Steffani étoit né dans l'état de Venise, quoiqu'en disent quelques auteurs allemands qui le prétendent né à Leipsik; mais il demeura plusieurs années en Allemagne, à la cour d'Hanovre, où il composa des opéra Italiens; il n'y a peut-être pas de compositions plus correctes, ni de fugues dont les sujets soient plus agréables, les réponses & les imitations plus remplies d'art, que celles des *duo* de ce maître. La reine d'Angleterre possède un recueil qui en contient près de cent. Les plus grands chanteurs de l'Italie dans le dernier âge, s'exerçoient sur ces *duo* comme sur des solféges.

Carlo Maria Clari ne publia qu'en 1720 ses excellens *duo* & *trio* de chambre, quoiqu'ils fussent long-temps auparavant connus en manuscrit; leur style ressemble assez à celui des *duo* de *Steffani*; mais il n'y a de ressemblance dans aucun passage ou trait de chant: quelquefois même il sont supérieurs à ceux de Steffani par la grandeur des sujets & par l'élégance des phrases de mélodie.

Mais ceux de ces *duo* que préférèrent à tous les autres les plus grands chanteurs & les meilleurs maîtres, furent ceux du célèbre *Durante*. Il les fit sur quelques airs des cantates de son maître, Alexandre *Scarlatti*; ils sont plus en dialogue qu'en fugue ou en *duo*, mais composés d'un choix de traits les plus beaux & les plus passionnés de mélodie qu'ait inventés le génie créateur de l'ancien *Scarlatti*; & travaillés d'une manière si savante, qu'il semble que les rafinemens de l'art ne peuvent aller plus loin dans ce genre de composition.

Quoique la sévérité du style dans lequel ils sont écrits soit extrême, elle n'approche pas de celle des anciens *duo* de chapelle sur le plain-chant: aussi sont-ils du genre que l'on appeloit *duetto*, & que, dans

ces premiers temps, on ne confondoit point avec le *duo*. « Il faut, dit le pere Martini, dans son Traité du contre-point, que le jeune compositeur soit instruit de la différence qui existe entre le *duo* & le *duetto*. Le *duo* est celui qui est composé dans toute la rigueur du style de chapelle, où il n'entre le plus souvent que des notes blanches, & sans aucun accompagnement de basse. Dans celui-là, les maîtres de l'art ont été exacts à observer toutes les règles que prescrit le contre-point strict & *da Cappella*. Le *duetto* est aussi rempli d'imitations & de fugues, mais composé le plus souvent de notes noires. Il admet les exceptions qu'exige le style particulier dans lequel on veut l'écrire; & il est accompagné de la basse-continue de l'orgue ou du claveçin ». Voilà de quel pédantisme on a délivré le *duo*; & si l'on s'est relâché de ces règles sévères, on ne voit pas ce que l'art y a perdu.

Rousseau dit avec raison que l'on peut envisager le *duo* sous deux aspects; *savoir simplement comme un chant à deux parties ou comme partie de la musique imitative & théâtrale;* mais il ne devoit pas citer pour exemple du premier genre, le premier verset du *Stabat* de Pergolèse, lequel est un morceau sublime de musique imitative. Le *duo* simplement considéré comme un chant à deux parties, est celui où le compositeur n'a pour but que de faire chanter agréablement deux voix, ou d'en combiner savamment les sons, comme tous les *duo* sur le plain-chant, & ceux que les anciens maîtres composèrent dans le même genre. Quoiqu'il y ait dans le premier verset du Stabat une combinaison de sons très-savante, il offre aussi l'expression pathétique d'une grande & profonde douleur. Il ne seroit pas, comme il l'est peut-être en effet, le *duo le plus parfait & le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun musicien*, si Pergolèse n'avoit pensé qu'à faire *un chant à deux parties*; mais il a cru voir une mère en pleurs, debout, au pied de l'instrument du supplice de son fils; il a trouvé dans le chant tantôt simultané, tantôt alternatif de deux voix, dans l'entrelacement pénible des sons, dans l'harmonie plaintive des instrumens, interrompue quelquefois par des accens plus forts & plus marqués, des moyens aussi riches, aussi variés que simples, d'exprimer cette douleur, cette situation, ces larmes.

Je dis que cette harmonie plaintive est quelquefois interrompue par des accens plus forts & plus marqués, & cela me rappelle qu'un amateur distingué a cru trouver dans ces mêmes accens une faute d'expression, ou plutôt une preuve que la musique n'est point essentiellement un art imitatif. « Dans le premier verset du *Stabat*, dit M. de Chabanon, je ne vois pas un vers, pas un mot qui n'exige la même nuance de tristesse :

Stabat mater dolorosa,
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius,

La musique, dans le commencement, déploie tous ses moyens d'expression. Le mouvement est lent, les sons foibles & voilés; ils se traînent lentement; ils se lient : voilà l'expression bien établie. A la dixième mesure tout change. Un *fortissimo* succède au *piano*; les sons qui rampoient obscurément dans le bas du *diapason*, s'élèvent tout-à-coup, se renforcent à l'excès; & par une articulation fière, détachée, heurtent & contredisent ceux qui les ont précédés. D'où peut venir cette disparate? De ce que la musique, par son essence, n'est point un art d'imitation ». (*De la musique considérée en elle-même.*)

Sans entrer dans une discussion trop longue, il suffit pour détruire une si fausse conséquence, de répondre en peu de mots à l'observation dont elle est tirée. L'affliction la plus profonde ne s'exprime pas toujours par l'abattement & par de tendres plaintes : quelquefois elle sort de cet état par des spasmes & des mouvemens convulsifs : le grand peintre qui a tracé ce tableau musical de la douleur maternelle n'avoit garde d'oublier cette nuance. Les sons élevés, détachés, heurtés même qu'il emploie sont passagers comme les mouvemens qu'ils doivent peindre. Deux fois ils se font entendre, & deux fois l'abattement leur succède. C'est la faute des exécutans s'ils y mettent de la *fierté*; mais il y faut de la force; & de cet effet de clair obscur, si juste, si fidélement imitatif, il n'est assurément rien moins que naturel de conclure que la musique n'est point un art d'imitation. Il ne l'est, comme on voit, pas davantage de ranger ce *duo* sublime dans la classe de ceux qui ne doivent être considérés que comme des *chants à deux parties*. Que lui manque-t-il pour être imitatif & théâtral? Un théâtre, une scène lugubre & un tombeau.

Tout ce qui, dans cet article de Rousseau, regarde le *duo* dramatique est excellent; mais on sent que l'auteur n'a eu & ne pouvoit avoir en vue que les *duo* de son temps, c'est-à-dire, ceux de Leo, de Vinci, de Pergolèse : alors tous les *duo* sérieux ou tragiques étoient composés d'un premier mouvement lent, dialogué d'abord, ensuite à deux voix réunies; puis venoit, comme dans les airs du même temps, une seconde partie, très-courte, presque toujours remarquable par des modulations hardies & pressées, & souvent d'un mouvement un peu plus vif que le premier, après quoi l'on recommençoit note pour note la première partie toute entière. Voilà ce qu'il ne faut pas oublier en lisant l'article de Rousseau. Voilà pourquoi il recommande « de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes; mais seulement celles qui sont susceptibles de la mélodie douce & un peu contrastée convenable au *duo*, pour en rendre le chant accentué & l'harmonie agréable ».

Cette mélodie douce & un peu contrastée convenoit seule en effet à ces grands *cantabile*, à ces

largo, ces *grave* des anciens *duo* dramatiques; mais ils ont pris depuis ce temps bien un autre essor. Maintenant, après un mouvement lent, lorsque la situation des personnages le permet ou l'exige, après qu'ils se sont abandonnés à l'expression d'un sentiment doux, tendre, ou triste & douloureux, la passion croissant par degrés, parvenue enfin à son comble, prend tout-à-coup une expression plus énergique & plus rapide; le mouvement une fois accéléré ne revient plus à sa première lenteur, souvent même il se précipite encore davantage, & les deux voix, tantôt séparées, tantôt réunies, ne se bornent plus à cette *mélodie douce & un peu contrastée*; leurs contrastes sont fortement articulés, leur mélodie énergique & passionnée remue toutes les fibres du cœur, & lorsqu'une complaisance forcée pour des chanteurs à la mode n'y introduit pas des roulades & des passages frivoles, ces derniers mouvemens du *duo* enivrent, transportent, & font passer dans l'ame du spectateur tout ce qui paroît animer, exalter, ou déchirer & désespérer celle des personnages.

Ce fut M. Piccinni qui osa le premier sortir des routes battues avant lui, & qui hasarda d'abord dans les airs, & ensuite dans les *duo*, cette coupe si favorable à l'expression. Le succès de cette nouveauté, qu'il employa, je crois pour la première fois à Rome dans sa première *Olympiade*, en 1760 ou 61, engagea tous les autres maîtres à l'adopter. Tous les amateurs ont ce *duo*, *Ne' giorni tuoi felici*, & peuvent le comparer avec ceux qu'avoient auparavant composés sur les mêmes paroles, Pergolèse, Jomelli & Galuppi. Ils verront dans celui de M. Piccinni, non-seulement une coupe nouvelle, mais un style nouveau, dégagé surtout d'un reste de pédantisme & de scholasticité dont les autres ne s'étoient pas encore défaits. Qu'ils comparent ensuite ce même *duo* avec ceux qu'ont faits depuis, dans le même opéra, Sacchini, Anfossi & plusieurs autres maîtres, ils y reconnoîtront la même marche dont il avoit donné le modèle: *Païsiello* seul, est sorti de pair dans un des plus beaux *duo* qu'il ait faits, & qu'on ait faits. Le premier morceau n'est point un *cantabile*, un *largo*, c'est un mouvement modéré, mais rendu plus touchant par la modulation mineure dans laquelle il est écrit, par un chant expressif & quelquefois un peu antique, par un motif d'accompagnement plaintif & long temps uniforme, suivi d'un morceau rapide, plein de feu, de chocs & de contrastes de chant & d'harmonie, qui atteignent peut-être le dernier degré d'expression où il soit possible de parvenir en musique.

Rien de pareil n'existoit du temps de Rousseau, & il étoit tout simple qu'il ne prévît pas des effets, dont jusqu'alors on n'avoit aucune idée. L'art s'agrandit, il faut que les préceptes s'agrandissent aussi; on voit qu'une partie de ceux de Rousseau sont devenus insuffisans, & même qu'ils tombent à faux.

Il veut, 1°. Que lorsqu'on joint ensemble les deux parties, on trouve un chant susceptible d'une marche par tierces ou par sixtes; il faut ajouter, & par imitations, par réponses, par contrastes, & par mouvement oblique, une partie restant sur une note, & l'autre se faisant entendre à sons plus ou moins précipités; & par mouvement contraire, l'une montant, l'autre descendant, pour se réunir, & pour se séparer encore.

Il veut, 2°. Que cette réunion des deux parties dure peu, & nous connoissons une foule de *duo* où elles chantent très-long-temps ensemble, & où l'impression augmente à mesure que la réunion se prolonge.

3°. Il faut, selon lui, par une musique douce & affectueuse, avoir déja disposé le cœur & l'oreille à l'émotion, pour que l'une & l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens; & l'on se figure aisément une situation dans laquelle les deux voix commenceroient ensemble par un mouvement impétueux, & se radouciroient ensuite; on en pourroit même citer des exemples. Le perfectionnement de l'art, l'extension de ses moyens & de ses procédés, ont annulé cette règle, convenable aux temps où elle fut faite.

4°. *Il faut que ces ébranlemens violens passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse.* Ce précepte est encore appuyé d'une observation très-juste en apparence; c'est que, *quand l'agitation est trop forte elle ne peut durer*, & que *tout ce qui est au-delà de la nature ne touche plus.* Mais notre foiblesse est relative ainsi que notre force. Nos organes, naturellement si foibles, se renforcent par l'habitude; l'ouïe est un de ceux sur qui elle a le plus d'influence. Qu'on nous fasse entendre aujourd'hui ces morceaux des anciens maîtres, qui peignoient à leurs contemporains des agitations fortes & passionnées, ils nous paroîtront froids, sans effet, & loin de produire en nous des *ébranlemens violens* qui puissent fatiguer notre organe, ils ne l'effleureront qu'à peine. (Voyez *Effet.*) Une secousse passagère ne nous laisse aucune impression, & pour en faire une durable & profonde, il faut souvent en prolonger la cause.

Ce progrès des forces de l'oreille, suite nécessaire de l'habitude d'entendre une musique, devenue progressivement plus rapide, plus compliquée, plus bruyante, rend encore inutile le conseil que Rousseau donne aux poëtes, de ne pas prendre indifféremment pour sujets des *duo* toutes les passions violentes. Tout ce que je viens de dire explique assez pourquoi il donnoit ce conseil, et pourquoi l'on doit aujourd'hui se dispenser de le suivre. « La fureur, ajoute-t-il, l'emportement marchent trop vîte, on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus & le *duo* ne fait point d'effet. » Les procédés de l'art, inventés par les nouveaux maîtres, ont rendu si clairs & si distincts les contrastes entre les voix, & les chocs multipliés de la partie instrumentale, dans les mouvemens les plus vifs; l'oreille s'est tellement habituée à les suivre, aussi promptement qu'ils le veulent, à travers ce labyrinthe ingénieux de chant & d'har-

monie, qu'il n'eſt plus de paſſions qu'ils ne puiſſent peindre ; & que le poëte, sûr de trouver en eux des interprètes fidèles, peut choiſir pour ſujets de ſes *duo* toutes les ſituations, tous les caractères, tous les ſentimens, depuis les plus affectueux & les plus tendres, juſqu'à ceux de la fureur & de la rage.

Mais le goût eſt d'accord avec Rouſſeau lorſqu'il dit : « ce retour perpétuel d'injures, d'inſultes conviendroit mieux à des bouviers qu'à des héros, & cela reſſemble, tout-à-fait, aux fanfaronades de gens qui veulent ſe faire plus de peur que de mal. » Ce n'eſt pas que la muſique ne puiſſe peindre le plus furieux & le plus long emportement, c'eſt que de longues menaces ne conviennent pas entre des héros. Il y en a pourtant au théâtre pluſieurs exemples. Ricimer & Sandomir, Agamemnon & Achille, Enée & Jarbe ſe bravent & ſe menacent : mais il eſt certain qu'on doit être ſobre des *duo* de ce genre, preſque toujours contraires à la dignité tragique, & au caractère guerrier. Pour que les injures ou les reproches ſe prolongent ſans bleſſer les convenances, il faut que ce ſoit entre perſonnages qui ne puiſſent paſſer de la menace aux effets; entre époux, entre amans jaloux ou trahis, entre un père abſolu & un fils paſſionné, entre un tyran amoureux, & une femme qui le hait & qui le brave, &c.

Il faut encore ajouter les fruits du temps & des progrès de l'art à ce que dit Rouſſeau des *duo* comiques. D'abord l'opéra bouffon eſt devenu très-différent de ce qu'il étoit alors; tous les caractères, tous les ſentimens y trouvent leur place; les *duo* y ſont tantôt d'un genre noble, tantôt mêlés de ſérieux & de comique, quelquefois entièrement bouffons, & non plus ſeulement entre baſſe & deſſus, mais entre deſſus & tenor, entre tenor & baſſe, quelquefois même entre deux baſſes, ou entre deux autres voix égales : tout cela eſt indifférent, pourvu que la ſituation ſoit théâtrale, & fourniſſe au muſicien les contraſtes & les oppoſitions que l'art exige.

Parmi pluſieurs obſervations fines & nouvelles, que M. de la Cépède a faites ſur le *duo* dans ſa *poëtique de la muſique*, il y en a qui lui appartiennent plus particulièrement & qui ne paroîtront pas déplacées à la fin de cet article. « On peut, dit-il, avoir au théâtre quatre ſortes de *duo*. Premièrement, ils peuvent être chantés par deux perſonnes qui ſe voient & qui s'entendent; ſecondement, par deux perſonnes qui ſe voient, mais qui ne s'entendent pas; troiſièmement, par deux perſonnes qui s'entendent, mais qui ne ſe voient pas ; & quatrièmement, par deux perſonnes qui ne ſe voient, ni ne s'entendent.

« Les *duo* de la première eſpèce ne ſont ſoumis à aucunes conſidérations particulières. « A l'égard de ceux qui ſont chantés par deux perſonnes qui ſe voient & qui ne s'entendent pas; voici qu'elles ſont les précautions que le muſicien doit prendre en les compoſant.

« Il doit bien ſe garder d'établir une ſorte de dialogue entre ſes deux interlocuteurs, & de ne faire commencer l'un qu'après que l'autre aura achevé ſon eſpèce de couplet. Les perſonnages ne s'entendent point: d'après cela, ſeroit-il vraiſemblable qu'ils s'attendiſſent l'un l'autre, pour commencer à exprimer leurs ſentimens ? Ils doivent ſouvent chanter enſemble ; & ici le muſicien aura beſoin de beaucoup d'habileté pour faire diſtinguer les deux chants & les paroles des deux perſonnages.

« Que les différentes nuances de ſentiment que le compoſiteur pourra prêter à un de ſes interlocuteurs, ne ſoient relatives qu'à ce qui ſera exprimé par la pantomime de l'autre perſonnage; ils ne doivent ſe rapporter en aucune manière à ce qui pourra être repréſenté par le chant de ce ſecond interlocuteur, puiſque, par la ſuppoſition, les acteurs ne s'entendent point.

» Lorſque les deux perſonnages ne pourront pas ſe voir, mais pourront s'entendre, le muſicien ſera obligé, comme dans les *duo* ordinaires, de ſuivre les lois de la régularité & de l'ordre dans la manière de mêler les voix ou de les ſéparer ; les perſonnages s'entendent : qu'eſt-ce qui les empêcheroit de ſe répondre, de s'interroger, de s'écouter, d'obſerver enfin tout ce que l'imitation de la nature & l'illuſion théâtrale peuvent exiger à ce ſujet ?

» Le muſicien prendra ici des précautions oppoſées à celles que nous lui avons recommandées pour les *duo* de la ſeconde eſpèce : il peindra tout dans ſon orcheſtre; mais il n'y repréſentera fortement que les paſſions exprimées par le chant & par les paroles, & il peindra foiblement ce qui ne peut être qu'apperçu.

» Venons maintenant aux *duo*, où les deux perſonnages ne ſe voient ni ne s'entendent : les ſituations qui les exigent, ne ſe préſentent pas ſouvent; mais lorſque le muſicien en compoſera, que devra-t-il faire ? Qu'il ne conſerve abſolument aucune forme de dialogue. Soit que les perſonnages chantent ou ſe taiſent, ſoit qu'ils expriment leurs affections enſemble ou tour-à-tour, ils ne doivent obſerver aucun ordre relatif l'un à l'autre : rien ne les avertit mutuellement de leur préſence ; ils ne doivent ſuivre abſolument que l'ordre qui leur ſera dicté par leurs ſentimens : ſeulement, ſi leurs affections leur donnent, dans certains momens, la liberté de parler ou de ſe taire, le muſicien les y décidera, ſuivant que les beautés muſicales, les oppoſitions & la vérité pourront l'exiger. En tout, ces *duo* doivent être compoſés de deux véritables airs, qui ſeront chacun l'expreſſion fidèle des ſentimens de celui qui les proférera ; & lorſque les affections des deux perſonnages ſeront très-éloignées l'une de l'autre, ces deux airs pourront n'avoir de commun que l'harmonie & le mouvement.

» Que fera alors le musicien de son orchestre? quelle expression y employera-t-il? Ne rencontrera-t-il pas des difficultés à y placer deux images? Mais d'ailleurs, comment fera-t-il pour que chacune de ces images ne soit sensible que pour le personnage à qui elle sera destinée?

» C'est ici un des points les plus difficiles de l'art musical: j'ignore même si beaucoup de compositeurs y ont pensé. C'est ici que le musicien a besoin de redoubler d'efforts; qu'il doit savoir manier librement tous les ressorts que son art peut offrir, employer avec facilité tous les moyens d'expression, & sur-tout recourir au génie ou à un sentiment bien vif, pour ne faire au moins que des fautes heureuses.

» Il profitera des momens de délire d'un des personnages, de ces instans où l'acteur ne s'occupant que de lui-même & de la passion intérieure qui le domine, ne fait attention à rien de ce qui l'entoure; il en profitera, dis-je, pour faire paroître l'expression forte de la passion de l'autre personnage, ou bien, il placera avec adresse les deux images dans l'orchestre; il les y séparera l'une de l'autre, si je puis me servir de ce terme, autant qu'il le pourra; il les rendra très-distinctes; il les fera présenter par des instrumens bien éloignés l'un de l'autre, quant à la nature & à l'élévation de leurs sons: par-là, si un des personnages tourne son attention vers l'orchestre, il pourra, en quelque sorte, considérer une image sans jeter les yeux sur l'autre.

» Le compositeur pourra aussi affoiblir les deux images, au point qu'elles soient presque nulles pour les deux personnages, & qu'elles n'existent que pour ajouter aux émotions des spectateurs. Ainsi, l'orchestre n'apprendra rien à un interlocuteur de ce qui pourra concerner l'autre; puisqu'il ne l'instruira pas même, en quelque sorte, de ce qui le touchera. D'ailleurs, pour peu que les images ne soient pas vives, n'est-il pas naturel que chaque personnage ne s'occupe que du tableau de ses propres affections? Il y prendra un intérêt bien plus grand; il le distinguera avec bien moins de peine. N'aperçoit-on pas l'objet qu'on aime au milieu de la foule la plus nombreuse, quoiqu'on ne connoisse personne autour de cet objet chéri ».

Toute cette théorie est ingénieuse, mais doit paroître un peu abstraite aux musiciens vulgaires. Elle mérite d'être méditée par les vrais artistes: elle tient à la théorie générale des accompagnemens, tels que M. la Cépède les considère dans tout son ouvrage, où il présente toujours l'orchestre comme le suppléant des acteurs, comme l'organe de leurs passions les plus secrètes & l'interprète de ce que leurs gestes doivent dire, quand leur voix ne se fait pas entendre.

(*M. Ginguené.*)

DUO. M. Rousseau me permettra de remarquer que, si dans les *duo* d'emportement on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, c'est la faute du compositeur ou de l'acteur, & peut-être de tous les deux. Graun (qui est sans contredit un des premiers musiciens qui aient jamais existé, quoiqu'il ne soit pas autant connu qu'il le mérite) Graun, dis-je, a composé deux *duo* d'emportement où tout est distinct, & qui expriment, autant qu'il est possible, les paroles qui sont détestables. L'un de ces *duo* se trouve dans l'*opéra d'Iphigénie en Aulide*, représenté pour la première fois à Berlin en 1749. Le sujet est la querelle d'Achille & d'Agamemnon, qui se trouve dans la sixième scène du quatrième acte de Racine; ce *duo* commence par ces mots, *segui pur giovane audace.* L'autre de ces *duo* est dans l'opéra de *Phaéton*, représenté à Berlin pour la première fois en 1750; le sujet est la querelle de Phaéton & d'Epaphus sur leur naissance: il commence par ces mots: *tralascia un vano amore.*

M. Rousseau remarque, avec raison, que les deux parties d'un *duo* ne doivent pas être exactement semblables; mais par quel moyen le compositeur parviendra-t-il à trouver deux chants qui, quoique différens, ne blessent en rien l'unité de mélodie, & qui pourront se transposer dans les modes relatifs ou dominans, sans sortir du diapason des voix? car il n'est pas possible ici de donner à une des voix la mélodie de l'autre sans blesser l'expression. Je réponds: en étudiant avec soin le contre-point double, l'imitation & la fugue, ces parties si essentielles de la composition, & négligées au point que de cinq compositeurs, quatre ne savent pas ce que c'est. Je le répète, & le répéterai tant que l'occasion s'en présentera, il est honteux à un artiste d'ignorer les ressources de son art, sur-tout quand la paresse seule est la cause de son ignorance.

Les *duo* faits pour être exécutés par deux instrumens sans accompagnement, doivent être composés avec un tel soin, que l'oreille soit satisfaite de l'harmonie de ces deux parties, sans en desirer une troisième, sans même que cette troisième soit possible.

Donner un chant accompagné d'un autre à la tierce ou à la sixte pour un *duo*, c'est se moquer du monde: c'est encore pis, quand une des parties, au lieu d'avoir un chant à elle, n'a qu'un vrai chant de basse. Tous les *duo* qu'on fait aujourd'hui sont cependant dans un de ces deux genres.

(*M. de Castilhon.*)

DUO. Il en est du *duo*, du trio, &c. en musique, comme du monologue dans la simple déclamation. Il arrive dans la nature qu'on parle quelquefois seul & à haute voix, soit dans la réflexion tranquille, soit dans la passion; & delà, par extension, la vraisemblance du monologue. Il arrive aussi quelquefois, que

deux, trois, quatre personnes, &c. dans la vivacité, parlent toutes ensemble, que les répliques du dialogue, en se pressant, se croisent, se confondent, ou que le mouvement de l'ame des interlocuteurs étant le même, ils disent tous la même chose : c'en est assez pour établir la vraisemblance du *duo*, du trio, du quatuor, &c.; car toutes les fois que l'illusion est agréable, on s'y prête avec complaisance; & tout ce qui est possible, on le suppose vrai.

Heureusement pourtant il se trouve que, plus le *duo* se rapproche de la nature, plus il est susceptible d'expression, d'agrément & de variété; qu'à mesure qu'il s'en éloigne, il perd de ses avantages. Dans le *duo* de l'opéra françois, tel qu'on l'a fait jusqu'à présent, les deux personnes disent d'un bout à l'autre, presque la même chose, & parlent sans cesse à la fois: c'est-là ce qu'il y a de plus éloigné de la vérité, & en même-temps de moins agréable. Ce n'est qu'un bruit confus & monotone qui se perd dans le chaos des accompagnemens, & dont tout l'agrément se réduit à quelques accords qui ne vont point à l'ame, parce qu'ils manquent d'expression.

Le *duo* italien, au contraire, est un dialogue concis, rapide, symmétriquement composé, & susceptible, comme l'air, d'un dessin régulier & simple. Dans ce dialogue, tantôt les voix se font entendre séparément, & chacun dit ce qu'il doit dire; les ames se répondent, les divers sentimens se contrarient & se combattent; jusque-là tout se passe comme dans la nature. Mais vient un moment où le dialogue est si pressé, qu'il n'y a plus d'alternative, & que des deux côtés les mouvemens de l'ame s'échappent à-la-fois; alors, les deux voix se rencontrent, & leur accord n'est pas moins un plaisir pour l'ame que pour l'oreille, parce qu'il exprime, ou la réunion de deux sentimens unanimes, ou le combat vif & rapide de deux sentimens opposés. Ici, l'art prend quelque licence.

Le talent de faciliter, pour le musicien, la marche du *duo*, sur des mouvemens analogues & sur un motif continu, ne laisse pas d'avoir des difficultés: il suppose dans le poëte une oreille sensible au nombre, & beaucoup d'habitude à manier la langue & à la plier à son gré. Métastase est encore pour nous le modèle le plus parfait dans l'art d'écrire le *duo*; il s'y est attaché sur-tout à donner aux répliques correspondantes, une égalité symmétrique, & ce qui est encore plus essentiel, il a choisi pour le *duo* le moment le plus intéressant & le plus vif du dialogue, & il y a ménagé les gradations, de manière que la chaleur va toujours en croissant. Cette forme de chant, la plus naturelle de toutes, est aussi la plus animée, & celle d'où l'on peut tirer les effets les plus surprenans.

Depuis que cet article a été imprimé pour la première fois, la forme italienne du *duo*, du trio, du quatuor, &c. a été reçue avec les plus grands applaudissemens sur nos deux théâtres lyriques. J'ai fait faire, à moi seul, soit au théâtre de l'opéra comique, soit à celui de l'opéra, trente morceaux de ce genre, qui tous, du côté de la musique, ont eu le plus brillant succès; & les compositeurs m'ont assuré qu'ils n'avoient pas plus de peine à dessiner un *duo*, un trio, un quatuor sur nos vers françois faits avec soin, que s'ils le composoient sur des paroles italiennes. C'étoit là pourtant, dans l'opinion de ceux qui refusoient une musique à notre langue, la plus grande difficulté. La voilà vaincue, sans qu'il en ait coûté un seul effort gênant pour le musicien, ni aucune altération de l'accent & de la prosodie de la langue françoise; car, pour ne répondre que de ce qui m'est connu, j'ose affirmer que dans aucun de ces *duo*, de ces trio, de ces quatuor, que MM. Grétry & Piccinni ont bien voulu composer avec moi, il ne se trouve un mot dont l'accent naturel ait été forcé, ni la prosodie altérée.

Cette forme de dialogue, aujourd'hui reçue dans le *duo*, étoit si naturellement celle qu'il demandoit, que dès l'invention du poëme lyrique, elle fut sentie & mise en œuvre. On peut le voir dans les paroles de ce *duo* de l'*Hercole Amante*, le premier des opéra italiens que le Cardinal Mazarin fit jouer sur le théâtre de Paris.

DEJANIRA. *Figlio, tu prigioniero!*
HILLUS. *Madre, tu discacciata!*
DEJ. *E vive in sen di padre, un cor si fiero!*
HIL. *Vive in cor di marito, alma si ingrata!*
DEJ. *Figlio, tu prigioniero!*
HIL. *Madre, tu discacciata!*
DEJ. *Non fosse a te crudele,*
E gli perdonerei l'infedeltà.
HIL. *Non fosse a te infedele*
E lieve trovarei sua crudeltà.
DEJ. { *S'a te pietà non spero*
HIL. { *Ogni sorte a me sia sempre spietata.*
DEJ. *Figlio! figlio!*
HIL. *Madre! madre!*
DEJ. { *Ogn'hor desti*
A me dell'amor tuo segni piu espressi.
HIL. { *Ah! voglia il ciel : che questi*
Non sian gli ultimi amplessi.

Métastase lui-même n'a pas un *duo* mieux dessiné; & ce qui prouve que dès-lors on sentoit quel étoit le genre de poésie le plus favorable à la musique, c'est que, dans ce dialogue, il n'y a pas un mot qui ne soit l'expression du sentiment. C'est-là ce que les poëtes doivent étudier avec le plus de soin, & ce que Rousseau, par exemple, a méconnu dans ses cantates, où le plus souvent les paroles de l'air sont une pensée froide, tandis que l'expression passionnée ou sensible est dans le récit.

Dans l'air comme dans le *duo*, le chant demande ce qu'il y a de plus animé, de plus sensible dans la scène. La raison en est évidente. Le chant est ce qu'il y a de plus varié, de plus accentué dans la musique; l'expression des sentimens ou des affections de l'ame, est ce qui, dans toutes les langues, donne le plus de variété & d'accent à l'expression.

(*M. Marmontel.*)

DUPLICATION. *f. f.* Terme de plain-chant. L'intonation par *duplication* ſe fait par une ſorte de périelèſe, en doublant la pénultième note du mot qui termine l'intonation; ce qui n'a lieu que lorſque cette pénultième note eſt immédiatement au-deſſous de la dernière. Alors la *duplication* ſert à la marquer davantage, en manière de note ſenſible.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DUR. *adj.* On appelle ainſi tout ce qui bleſſe l'oreille par ſon âpreté. Il y a des voix *dures* & glapiſſantes, des inſtrumens aigres & *durs*, des compoſitions *dures*. La *dureté* du béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *dur*. Il y a des intervalles *durs* dans la mélodie; tel eſt le progrès diatonique des trois tons, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; & telles ſont en général toutes les fauſſes relations. Il y a dans l'harmonie des accords *durs*; tels que ſont le triton, la quinte ſuperflue, & en général toutes les diſſonances majeures. La *dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une muſique déſagréable; mais ménagée avec art, elle ſert au clair obſcur, & ajoute à l'expreſſion.

(*J. J. Rouſſeau.*)

E.

E *si mi*, E *la mi*, ou simplement E. Troisième son de la gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement *mi*. (Voyez *Gamme*.)

(*J. J. Rousseau.*)

E SI MI, OU E LA MI. Les François disent *e si mi*, & les Italiens, *e la mi*. Dans l'ancienne gamme françoise, le caractère E étoit le septième. (Les six premiers étoient *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*.) On le nommoit donc *si*, septième d'*ut*, quand on chantoit au naturel, & *mi* septième de *fa*, quand on chantoit par bémol. Ainsi dans cette gamme, *e* étoit tantôt *si*, tantôt *mi*, & les François l'appellent *e si mi*.

Dans la gamme italienne, solfiée par les muances, suivant la manière inventée par Gui d'Arezzo; ce même caractère ne s'emploie que dans deux propriétés; celle de béquarre, dans laquelle il se nomme *la*, & la propriété naturelle où il porte le nom de *mi*, (Voyez *Propriété*.) c'est pourquoi les Italiens le nomment *e la mi*.

(*M. Ginguené.*)

E LA MI, et *e si mi*, sont deux dénominations de la médiante du ton Lydien, ou, ce qui revient au même, de l'hypate des mèses du mode Lydien, ou enfin de la troisième note (*mi*) de la gamme françoise; l'une tirée de la gamme de l'Arétin, la seconde de la gamme muancée du *si*. On ne doit donc employer la première, *e la mi*, que lorsqu'on solfie par les trois rangs de bémol, de nature & de béquarre; & l'autre, *e si mi*, lorsqu'on solfie seulement par béquarre & par bémol. (Voyez mon art. *Gamme*.) Il seroit ridicule de dire *e si mi* dans la gamme à trois rangs, puisque le *si* ne fut inventé que pour détruire le rang de nature & les exacordes, & de dire *e la mi* dans cette seconde gamme, puisque dans la gamme du *si* les muances se faisoient toujours par quartes, & qu'elles se font par quintes dans celle de Gui. Lorsque nous, qui solfions à la françoise, nous employons l'expression *b fa si* ou *e si mi*, qui sont propres à la seconde gamme, laquelle n'est plus en usage nulle part, nous sommes sûrs de n'être entendus que des savans; mais alors, le savant qui entend le musicien, se moque du musicien qui ne s'entend pas.

Il n'en seroit pas de même, quoi qu'en dise Rousseau, art. *Gamme*, de ces expressions *c ut*, *d re*, *e mi*, *f fa*, &c. Elles apprendroient à ceux de nos voisins qui continuent à solfier par muances dans le système de Gui, que notre *ut* répond à la corde *c* de leur système, notre *re* à leur corde *d*, notre *mi* à leur corde *e*, &c.

Les musiciens françois désignent encore par les noms de la gamme du *si*, *c sol ut*, *d la re*, *b fa si*, &c. les différens tons ou modes de la musique moderne. Cet air est en *c sol ut*; nous sommes en *b fa si*. Il faudroit, quand on parle à un Italien ou à un Anglois, dire nous sommes en *c*, en ♮, &c. à un François: nous sommes en *ut* ou en *si*.

(*M. l'abbé Feytou.*)

ECBOLÉ, ou *élévation*. C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération du genre enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de cinq dièses au-dessus de son accord ordinaire.

(*J. J. Rousseau.*)

ÉCHELLE. *s. f.* C'est le nom qu'on a donné à la succession diatonique des sept notes, *ut re mi fa sol la si*, de la gamme notée, parce que ces notes se trouvent rangées en manière d'échelons sur les portées de notre musique.

Cette énumération de tous les sons diatoniques de notre systême, rangés par ordre, que nous appelons *échelle*, les grecs dans le leur l'appeloient tétracorde, parce qu'en effet leur *échelle* n'étoit composée que de quatre sons qu'ils répétoient de tétracorde en tétracorde, comme nous faisons d'octave en octave. (Voyez *Tétracorde*.)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les tétracordes des anciens en un éptacorde ou systême de sept notes; au bout desquelles, commençant une autre octave, on trouve des sons semblables répétés dans le même ordre. Cette découverte est très-belle, & il semblera singulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'octave, aient cru, malgré cela, devoir rester attachés à leurs tétracordes. Grégoire exprima ces sept notes avec les sept premières lettres de l'alphabet latin. Gui Arétin donna des noms aux six premières; mais il négligea d'en donner un à la septième, qu'en France on a depuis appellée *si*, & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi*, chez la plûpart des peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des tons & semi-tons dont l'*échelle* est composée, soient des choses purement arbitraires, & qu'on eût pu, par d'autres divisions tout aussi bonnes, donner aux sons de cette *échelle* un ordre & des rapports différens. Notre systême d'atonique est le meilleur à certains égards, parce qu'il est engendré par les consonnances & par les différences qui sont entr'elles. « Que l'on « ait entendu plusieurs fois «, dit M. Sauveur, » l'ac- « cord de la quinte & celui de la quarte, on est porté

« naturellement à imaginer la différence qui est entr'eux ; elle s'unit & se lie avec eux dans notre « esprit & participe à leur agrément : voilà le ton « majeur. Il en va de même du ton mineur, qui « est la différence de la tierce mineure à la quarte ; « & du semi-ton majeur, qui est celle de la même quarte à la tierce majeure. » Or le ton majeur, le ton mineur & le semi-ton majeur; voilà les degrés diatoniques dont notre *échelle* est composée selon les rapports suivans (1).

Ton majeur.	Ton mineur.	Semi-ton majeur.	Ton majeur.	Ton mineur	Ton majeur.	Semi-ton majeur.
Ut — *Re*	*Re* — *Mi*	*Mi* — *Fa*	*Fa* — *Sol*	*Sol* — *La*	*La* — *Si*	*Si* — *Ut.*
$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$

Pour faire la preuve de ce calcul, il faut composer tous les rapports compris entre deux termes consonnans, & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la consonnance ; & si l'on réunit tous les termes de l'*échelle*, on trouvera le rapport total en raison sous-double ; c'est-à-dire, comme 1 est à 2 : ce qui est en effet le rapport exact des deux termes extrêmes ; c'est-à-dire de l'*ut* à son octave.

L'*échelle* qu'on vient de voir est celle qu'on nomme naturelle ou diatonique ; mais les modernes, divisant ses degrés en d'autres intervalles plus petits, en ont tiré une autre échelle qu'ils ont appelée *échelle* semi-tonique ou chromatique, parce qu'elle procède par semi-tons.

Pour former cette *échelle*, on n'a fait que partager en deux intervalles égaux ou supposés tels, chacun des cinq tons entiers de l'octave, sans distinguer le ton majeur du ton mineur ; ce qui, avec les deux semi-tons majeurs qui s'y trouvoient déja, fait une succession de douze semi-tons sur treize sons consécutifs d'une octave à l'autre.

L'usage de cette *échelle* est de donner les moyens de moduler sur telle note qu'on veut choisir pour fondamentale, & de pouvoir, non-seulement faire sur cette note un intervalle quelconque, mais y établir une *échelle* diatonique, semblable à l'*échelle* diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'est contenté d'avoir pour tonique une note de la gamme, prise à volonté, sans s'embarrasser si les sons par lesquels devoit passer la modulation, étoient avec cette note, & entr'eux dans les rapports convenables, l'*échelle* semi-tonique étoit peu nécessaire ; quelque *fa* dièse, quelque *si* bémol composoient ce qu'on appeloit les *feintes* de la musique : c'étoient seulement deux touches à ajoûter au clavier diatonique. Mais depuis qu'on a cru sentir la nécessité d'établir entre les divers tons une similitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de transporter les mêmes chants & les mêmes intervalles plus haut ou plus bas, selon le ton que l'on choisissoit. L'*échelle* chromatique est donc devenue d'une nécessité indispensable ; & c'est par son moyen qu'on porte un chant sur tel degré du clavier que l'on veut choisir, & qu'on le rend exactement sur cette nouvelle position tel qu'il peut avoir été imaginé pour un autre.

Ces cinq sons ajoutés ne forment pas dans la musique de nouveaux degrés : mais ils se marquent tous sur le degré le plus voisin, par un bémol si le degré est plus haut ; par un dièse s'il est plus bas : & la note prend toujours le nom du degré sur lequel elle est placée. (Voyez *Bémol & Dièse.*)

Pour assigner maintenant les rapports de ces nouveaux intervalles, il faut savoir que les deux parties ou semi-tons qui composent le ton majeur, sont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 135 ; & que les deux qui composent aussi le ton mineur sont dans les rapports de 15 à 16 & de 24 à 25 : de sorte qu'en divisant toute l'octave selon l'*échelle* semi-tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans les *pl. de mus. fig.* 142.

Mais il faut remarquer que cette division, tirée de M. Malcolm, paroît à bien des égards manquer de justesse. Premièrement, les semi-tons qui doivent être mineurs y sont majeurs, & celui du *sol* dièse au *la*, qui doit être majeur, y est mineur. En second lieu, plusieurs tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* dièse, & du *mi* au *sol* dièse, y sont trop fortes d'un comma ; ce qui doit les rendre insupportables. Enfin le semi-ton moyen y étant substitué au semi-ton maxime, donne des intervalles faux partout où il est employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce semi-ton moyen est plus grand que le majeur même ; c'est-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voyez *Semi-Ton.*) (1)

Une division meilleure & plus naturelle seroit donc de partager le ton majeur en deux semi-tons, l'un mineur de 24 à 25, & l'autre maxime de 25 à 27, laissant le ton mineur divisé en deux semi-tons, l'un majeur & l'autre mineur, comme dans la table ci-dessus.

Il y a encore deux autres *échelles* semi-toniques, qui viennent de deux autres manières de diviser l'octave par semi-tons.

La première se fait en prenant une moyenne harmonique ou arithmétique entre les deux termes du ton majeur, & une autre entre ceux du ton mineur,

(1) Ces rapports ne sont pas marqués exactement par Rousseau. Ils doivent être renversés en cette sorte. $\frac{9}{8}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{16}{15}$, &c. Il en est de même des exemples gravés d'après le Dictionnaire de Rousseau, où cette erreur est rectifiée sur la même planche.

(*M. Suremain de Missery.*)

(1) L'auteur se trompe. Le semi-ton moyen est moindre que le majeur, & il est moyen entre celui-ci & le mineur,

(*Note du même.*)

qui divise l'un & l'autre ton en deux semi-tons presque égaux : ainsi le ton majeur $\frac{8}{9}$ est divisé en $\frac{16}{17}$ & $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres représentant les longueurs des cordes ; mais quand ils représentent les vibrations, les longueurs des cordes sont réciproques & en proportion harmonique, comme $1\ \frac{16}{17}\ \frac{8}{9}$ ce qui met le plus grand semi-ton au grave. (1)

De la même manière le ton mineur $\frac{9}{10}$ se divise arithmétiquement en deux semi-tons $\frac{18}{19}$ & $\frac{19}{20}$, ou réciproquement $1\ \frac{18}{19}\ \frac{9}{10}$: mais cette dernière division n'est pas harmonique.

Toute l'octave ainsi calculée donne les rapports exprimés *planches de muſ. fig.* 143.

M. Salmon rapporte, dans les transactions philosophiques, qu'il a fait devant la société royale une expérience de cette *échelle* sur des cordes divisées exactement selon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres instrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *échelle*, que dans la précédente ; mais que les erreurs étoient considérablement moindres ; ce qui fait compensation.

Enfin l'autre *échelle* semi-tonique est celle des aristoxéniens, dont le P. Mersenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de renouveler dans ces derniers temps. Elle consiste à diviser géométriquement l'octave par onze moyennes proportionnelles en douze semi-tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en sont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progression entre les extrêmes 1 & 2. (Voyez *Tempérament.*)

Comme au genre diatonique & au chromatique, les harmonistes en ajoutent un troisième, savoir l'enharmonique ; ce troisième genre doit avoir aussi son *échelle*, du moins par supposition : car quoique les intervalles vraiment enharmoniques n'existent point dans notre clavier, il est certain que tout passage enharmonique les suppose, & que l'esprit corrigeant sur ce point la sensation de l'oreille, ne passe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet intervalle sous-entendu. Si chaque ton étoit exactement composé de deux semi-tons mineurs, tout intervalle enharmonique seroit nul, & ce genre n'existeroit pas.

Mais comme un ton mineur même contient plus de deux semi-tons mineurs, le complément de la somme de ces deux semi-tons au ton ; c'est-à-dire, l'espace qui reste entre le dièse de la note inférieure, & le bémol de la supérieure, est précisément l'intervalle enharmonique, appelé communément *quart-de-ton.* Ce quart-de-ton est de deux espèces, savoir l'enharmonique majeur, & l'enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot quart-de-ton.

Cette explication doit suffire à tout lecteur pour concevoir aisément l'*échelle* enharmonique que j'ai calculée & insérée *planches de muſ. fig.* 144. Ceux qui chercheront de plus grands éclaircissemens sur ce point, pourront lire le mot *enharmonique.*

(*J. J. Rousseau.*)

ECHELLE. 1°. Ce n'est point parce que les notes de la gamme sont rangées en manière d'échelons *sur les portées* de notre musique, qu'on a donné le nom d'*échelle* à leur succession mais parce que l'on monte ou descend en parcourant ces sons ainsi rangés ; car on leur donne ce nom indépendamment de la manière d'exprimer ces notes. On dit l'*échelle* des Grecs, des Chinois, &c. quoique les Grecs & les Chinois n'écrivissent pas comme nous leur musique sur des portées. Rousseau, lui-même, pour exprimer la succession chromatique, emploie le mot *échelle*, quoique les notes chromatiques ne forment pas autant d'échelons sur nos portées ; mais elles forment réellement, dans l'intonation, autant de degrés ascendans ou descendans. Les notes *ut mi sol si*, écrites sur nos portées, auroient bien plutôt l'air d'être rangées par échelons, car elles seroient placées sur les lignes & non sur les espaces, & malgré cela elles ne composeroient plus l'*échelle*, parce qu'elles ne seroient plus dans un ordre diatonique.

2°. Gui, ou Guido, ne donna point de nom à la septième note, parce qu'il ne lui parut pas possible d'entonner ces notes de suite, à cause des trois tons qui se trouvent depuis *fa*, note étrangère à la gamme naturelle, & *si*, qui termine cette gamme. L'*échelle* de Guido étoit donc *ut re mi fa sol la*, après quoi on descendoit. (*M. Framery.*)

ECHELLE. L'*échelle* diatonique des anciens n'étoit pas disposée de la même manière que la nôtre ; elle procédoit ainsi, *si ut re mi fa sol la* : d'où l'on voit, 1°, qu'elle commençoit par un demi-ton, & par la note sensible de la tonique *ut*, & qu'elle n'alloit pas jusqu'à l'octave. 2°. Qu'elle étoit composée de deux tétracordes conjoints, *si ut re mi*, *mi fa sol la*, & parfaitement semblables. Ces tétracordes s'appellent *conjoints*, parce qu'ils sont joints par la note *mi* qui leur est commune ; de plus, ils sont semblables, parce que la basse fondamentale la plus simple du premier, est *sol ut*, *sol ut*, & que celle du second, est *ut fa*, *ut fa*, qui procède de même par intervalle de quintes ; d'où il s'ensuit que la progression des sons *mi fa sol la*, est précisément la même que celle des sons *si ut re mi*, en sorte que de *mi* à *fa*, il y a même rap-

---

(1) Cet article doit être rédigé ainsi pour être exact : « La première se fait en prenant une moyenne arithmétique entre les deux termes du rapport qui constitue un ton majeur ou mineur. Ainsi la moyenne arithmétique entre 8 & 9 est $\frac{17}{2}$, ce qui donne la proportion continue, 16, 17, 18 ; & $\frac{9}{8} = \frac{17}{16}\ \frac{18}{17}$.

De même le ton mineur $\frac{10}{9}$ se divise en deux semi-tons $\frac{19}{18}$ & $\frac{20}{19}$. *M. Suremain de Missery.*)

port que de *si* à *ut*, de *fa* à *sol*, que de *ut* à *re*, &c. 3°. On voit de plus pourquoi cette *échelle* n'enferme que sept tons; car pour qu'elle allât jusqu'au *si*, il faudroit que ce *si* pût avoir *sol* pour basse fondamentale, ce *sol* étant sa seule basse naturelle. Or le *la* précédent a pour basse fondamentale, *fa*: on auroit donc *fa sol* de suite diatoniquement à la basse fondamentale, ce qui est contre les règles de cette basse. (Voyez *Basse fondamentale*, *Liaison*, &c; voyez aussi l'article *Proslambanomene*.) 4°. On voit enfin que dans cette *échelle*, *la* du second tétracorde est tierce de *fa*, sa basse, comme *mi* du premier tétracorde l'est d'*ut*, sa basse. 5°. Enfin, on trouvera facilement par le calcul, suivant les méthodes connues & pratiquées ci-dessus, que du *re* au *la*, la quinte n'est pas parfaitement juste, mais qu'elle est altérée d'un *comma* (*voyez ce mot*); & que du *re* au *fa*, la tierce est altérée de même.

Il est singulier que les Grecs, qui paroissent n'avoir eu aucunes connoissances développées de la basse fondamentale, l'aient devinée implicitement, pour ainsi dire, en formant leur systême diatonique d'une manière si simple & si conforme à la progression la plus naturelle & la moins composée de cette basse. On va voir que notre *échelle* est plus composée & moins exacte. 1°. Il faut l'arranger ainsi, *ut re mi fa sol*, *sol la si ut*, & lui donner pour sa basse fondamentale la plus simple, *ut sol ut fa ut*, & *sol re sol ut*. On voit déja que cette basse est plus composée & moins simple que la précédente, puisqu'elle a un son *re* de plus, & qu'outre cela elle est de neuf tons en tout. 2°. Le *la*, dans l'*échelle* diatonique, est quinte du *re*; & on trouvera que ce *la* ne fait pas avec *fa* une tierce majeure juste, ni avec *ut* une tierce mineure juste, ni une quarte juste avec *mi*, & que la tierce mineure de *re* à *fa* est altérée aussi. Voilà donc quatre intervalles altérés ici, au lieu que dans l'*échelle* des Grecs, il n'y en a que deux. Voyez sur cela les ouvrages de Rameau, entre autres sa *Démonstration du principe de l'harmonie*, *le rapport des Commissaires de l'Académie*, imprimé à la suite, & mes *Elèmens de musique*. Dans l'*échelle ut re mi fa sol la si ut*, les deux tétracordes *ut re mi fa*, *sol la si ut*, de l'*échelle moderne*, sont réellement dans deux modes différens; le premier dans celui d'*ut*, le second dans celui de *sol* (voyez *Mode*); au lieu que les deux tétracordes, *si ut re mi*, *mi fa sol la*, de l'*échelle* ancienne, sont tous deux dans le mode d'*ut*.

En ne répétant point le son de *sol* dans notre gamme, on peut lui donner cette basse fondamentale, *ut sol ut fa*, *ut re sol ut*, dans laquelle le second *re* & le second *sol* porteront accord de septième (voyez *Double-emploi*); ainsi la basse ne sera pas simplifiée par-là, excepté, peut-être, en ce que l'*échelle* entière sera alors dans le même mode.

Quand l'*échelle* diatonique descend en cette sorte, *ut si la sol fa mi re ut*, la basse fondamentale n'est point la même qu'en montant; elle est alors *ut sol re sol ut sol ut*, dans laquelle le second *sol* porte accord de septième, & répond à-la-fois aux deux notes consécutives *sol fa* de l'*échelle*.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de l'*échelle* diatonique du mode majeur, on peut faire des raisonnemens analogues sur celle du mode mineur, & en remarquer les propriétés. (Voyez *Mode*, *Gamme*, &c., voyez aussi *mes Elémens de Musique*.)

(*M. d'Alembert.*)

Observation sur l'article précédent.

* Je ferai peu de remarques sur cet article, parce que le suivant, par M. l'abbé Feytou, répond à tout ce qu'on y peut trouver de répréhensible.

1°. Il est évident que des deux tétracordes des Grecs, le premier est en *ut* & le second en *fa*, suivant nos idées modernes; mais le *fa* qui paroît dans le second tétracorde, n'est pas le même que celui qui dépendroit du premier; je veux dire qu'il n'est pas à un semi-ton juste du *mi* du premier tétracorde.

2°. L'*échelle* des Grecs alloit jusqu'à 7 tons non pas en ajoutant le *si* en haut, mais en ajoutant le *la* en bas. (Voyez *Proslambanomene*.)

3°. La quinte du *re* au *la* n'est pas juste, &c. par la raison que je viens de dire, que le second tétracorde n'est pas en rapport parfaitement juste avec le premier.

4°. D'Alembert à tort de dire que les Grecs paroissent n'avoir eu aucune connoissance développée de la basse fondamentale; M. l'abbé Feytou prouve par-tout le contraire.

5°. Il ne faut pas dire que l'*échelle* moderne est dans deux modes (pris ici dans le sens de tons) différens, savoir *ut* & *sol*, mais bien *fa* & *ut*. (Voyez l'article *Basse fondamentale*, de M. l'abbé Feytou.)

6°. Il ne faut pas dire que les deux tétracordes des Grecs sont en *ut*, quand on a donné au premier pour basse fondamentale, *sol ut sol ut*, & au second, *ut fa ut fa*, ce qui donne bien évidemment les tons d'*ut* & de *fa*.

7°. On a suffisamment combattu au mot *Double-emploi*, la basse donnée ici par d'Alembert, à notre *échelle*, en ne donnant pas un second *sol* à notre *échelle*. Ce n'est pas un second *sol* qu'il y faut ajouter, mais un second *la*. (Voyez *Gamme*.)

8°. Enfin, il faut faire remarquer ce que n'a point dit d'Alembert, que notre échelle, lorsqu'elle descend, est véritablement en *sol*, & que le *si* descendant sur le *la*, ne peut appartenir en aucune manière au ton d'*ut*. (*M. Framery.*)

ÉCHELLE. I. Ces mots *gamme*, *échelle*, *clavier*, *dia*

gramme & tétracorde sont-ils aussi parfaitement synonymes que le suppose Rousseau, article *échelle* & *diagramme?* Leur étymologie seule n'indique-t-elle pas entr'eux quelque différence?

La gamme est la succession diatonique des sons représentés, dans le systême de Gui, par les sept premières lettres de l'alphabet latin, précédées d'un *gamma* ou γ grec, & dans le systême moderne par les sept voyelles *ut re mi fa sol la si*, mais sans aucun égard à leur position respective sur les portées de l'un ou de l'autre systême.

L'échelle est la succession diatonique de ces mêmes notes, considérées par rapport à leur position graduelle dans notre manière de noter.

La gamme peut donc être regardée comme la table des sons d'un mode ou d'un genre; l'échelle en est la formule notée : l'une contient les dénominations des sons, l'autre les notes : la première est très-propre pour la théorie, la seconde est indispensable pour l'exécution.

Le clavier contient la série & la partition de toutes les notes usitées, tant dans la musique vocale, que dans l'instrumentale, mais sans distinction de modes, ni de genres.

Les modernes ont deux échelles diatoniques, l'une pour le mode majeur, l'autre pour le mineur : ils n'en ont point d'enharmonique. Quoique leur clavier procède par demi-tons, ils ne peuvent faire dans le genre chromatique que des passages, à l'aide des accords de quinte superflue & de sixte italienne, mais non pas des pièces, ni même des chants d'une certaine étendue; Voyez mon article *Basse fondamentale*, n°. IV, *genres de la musique moderne.* Il faut donc en conclure qu'ils n'ont point d'échelle chromatique : car une échelle est une formule de chant. Cela posé, je dis : 1°. que les modernes ont deux échelles, & qu'ils n'ont qu'un seul clavier; 2°. leurs échelles ont la même étendue (de cinq octaves), que leur clavier; mais les cinq octaves diatoniques de chaque échelle ne donnent que trente-six sons, celles du clavier en donnent soixante-un.

Le *diagramme* étoit dans la musique grecque la carte ou le plan d'un systême. (Voyez *Euclide*, p. 22. *Bacchius*, p. 15.) « C'étoit à proprement parler, dit « Meibom. sur Euclide, p. 66, ce que les modernes appelent *tablature.* » En prenant toute fois ce mot dans son ancienne acception. (Voyez l'article *Tablature* de Rousseau.) Mais il faut observer que les Grecs donnoient le nom de systême à toute succession (diatonique, chromatique, enharmonique), de plus de deux sons. (Voyez *Euclide*, p. 1. *Bacchius*, p. 2. *Aristide*, p. 15.) Il n'y avoit donc que le diagramme du grand systême grec, du systême immuable, qui représentât l'échelle grecque. Ce diagramme est donc le seul que l'on pourroit regarder comme l'équivalent du mot *échelle.* Mais par lui-même le mot ne signifie pas plus échelle que quarte, quinte, octave, &c. Puisqu'il y avoit chez les Grecs des systêmes dont l'étendue n'étoit que d'une quarte, d'une quinte, d'une octave, &c.; & que chacun de ces systêmes avoit son diagramme particulier.

Aristoxène (page 50), divisoit les trois genres de la musique ancienne, en six couleurs, ou espèces, deux pour le diatonique, trois pour le chromatique, une pour l'enharmonique; ce qui donnoit six échelles réellement différentes. Chacune d'elles pouvoit être exécutée dans ses treize modes; ce qui produisoit soixante-dix-huit combinaisons de ces six échelles. Le tableau de tous les sons de ces différentes combinaisons est ce que nous nommerions le clavier des Grecs : mais ils n'avoient pas de terme qui répondît au terme *clavier.* Quoiqu'il en soit, chaque échelle diatonique grecque étoit composée de 16 sons, les chromatiques de 17 & l'enharmonique de 18. A l'égard du nombre des sons contenus dans leur clavier, voyez mon article *Notes.*

II. « L'énumération de tous les sons diatoniques de notre systême, rangés par ordre, que nous ap« pelons *échelle*, les Grecs, dit Rousseau, article « *échelle*, dans le leur l'appeloient *tétracorde.* » Voilà ce que très-certainement on ne trouve dans aucun auteur grec.

1.° Ils donnoient, il est vrai, le nom de systême à toute suite de sons formant plus d'un intervalle; (Voyez *Aristide*, page 15.) d'où il s'ensuit qu'ils avoient des systêmes tétracordaux, pentacordaux, octacordaux, &c. *idem.*, page. 16. Mais le systême octacordal, c'est-à-dire, la succession récurrente des sons du diapason ou de l'octave, étoit le seul qu'ils regardassent comme systême parfait. « Les uns, dit « Arist de, page 16, sont parfaits, les autres non. Les « imparfaits sont le tétracorde, le pentacorde : le par« fait est l'octacorde; parce que tous les sons qui sui« vent ce systême (au grave ou à l'aigu dans le même « genre), ne sont que la répétition de ceux qu'il contient. » (Voyez encore *Ptolem. harmon.*, liv. 2, chap. 6.)

2°. Aussi sans respect pour la mémoire de Mercure, inventeur de l'ancien eptacorde, d'Orphée, de Thamyris, de Linus, d'Hercule, ni d'Amphion, qui s'en étoient servis après lui (Voyez *Nichomac.* page 29.) Terpandre, pour faire sonner l'octave aux deux cordes extrêmes de cet instrument, ne fit-il pas difficulté de retrancher la parhypate du second tétracorde, & d'en ajouter une nouvelle à l'octave de la première, c'est-à-dire, qu'il changea l'eptacorde *mi fa sol si ut re* (Voyez *Aristox.*, page 5.) en un autre plus chantant & plus harmonieux, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *ut*, *re*, *mi.* (Voyez probl. *d'Aristot.*, sect. 19, probl. 25 & 32.) Lequel fut dans la suite transformé par Pythagore en l'octacorde *mi fa sol la si ut re mi.* (Voyez *Nichomac.* page 9 & 14.

3°. Auſſi lorſque le caprice de la mode & le mérite de la nouveauté eurent fait abandonner les deux premiers genres de la muſique ancienne pour le genre enharmonique, les muſiciens qui entreprirent d'en donner la théorie, ne le conſidérèrent-ils que dans le ſyſtême octacordal. (Voyez *Ariſtox.*, page 2.)

4°. Auſſi ces ſept fameux modes de la muſique grecque n'étoient-ils autre choſe que les ſept combinaiſons de l'octave. *Euclide*, page 15. *Gaudence*, page 19. *Bacchius*, page 12. Harmon. de Ptolém., liv. 2, chap. 7 & 8.

5°. Auſſi la manière de démontrer ces ſept renverſemens du diapaſon, par le moyen d'une circonférence de cercle (que l'on trouve dans quelques traités de plain-chant.) eſt-elle très-ancienne, puiſque l'invention en remonte juſqu'à Eratocles. (Voyez *Ariſtox.*, page 6.

6.° Auſſi les Grecs poſtérieurs à Ariſtoxène, & antérieurs à Ptolémée, crurent-ils devoir égaler le nombre de ces tons ou renverſemens au nombre des ſons de l'octave; quoique le huitième ne ſoit que la répétiton du premier. (Voyez *Ptolém. harm.*, liv. 2, chap 8.)

7.° Auſſi la proſlambanomène ne fut-elle ajoutée au grave du ſyſtême immuable que pour faire l'octave de la meſe, *Ariſtid.*, page 10, & par conſéquent la double octave de la note hyperboléon. Car elle ne faiſoit partie d'aucun tétracorde; puiſque de l'aveu de tous les théoriciens grecs, le premier tétracorde étoit celui des hypates, dont le ſon le plus grave étoit à un ton de la proſlambanomène. (Voyez *Euclid.*, page 3. *Nichom.*, page 22. *Gaudenc.*, page 6 & 10, &c.)

8.° Auſſi les anciens notoient-ils la note hyperboléon & la meſe (qui étoient à l'octave), par les mêmes lettres. *Ariſtox.*, page 40. Il eſt vrai qu'ils déſignoient encore par la même note l'hypate des hypates; mais c'eſt parce que la proſlambanomène n'exiſtoit pas encore du temps de Pythagore, qu'on regarde comme l'inventeur des notes grecques. (Voyez mon article *Proſlambanomène.*)

9°. Enfin après l'invention de la proſlambanomène, les Grecs ſolfièrent leur note hyperboléon, leur meſe & leur proſlambanomène (trois cordes à l'octave l'une de l'autre), par la même ſyllabe *té*: ce qui démontre invinciblement que les Grecs ſentoient comme nous la preſqu'équiſonnance de l'octave, & que leur ſyſtême (diatonique, chromatique, enharmonique), n'étoit pas plus tétracordal que le nôtre.

Si Rouſſeau eut ſeulement jeté un coup-d'œil ſur la carte comparative des ſyſtêmes grec & moderne, que Meibomius a jointe à ſon Euclide, p. 51, ou ſur la page 94 d'Ariſtide Quintilien, il n'eut pas fait dire à ce dernier, art. *Solfier*, que des quatre ſyllabes *té ta tê tô*, que les Grecs employoient pour ſolfier, » la première répondoit au premier ſon, ou à l'hypate » du premier tétracorde & des ſuivans... » Cela n'eſt certainement pas dans Ariſtide. Mais il y auroit lu ces mots: » A l'égard de l'*é*, (c'eſt-à dire, de la première voyelle *té*), il doit ſe trouver au commencement de la première & de la ſeconde octave, & indiquer la meſe & la proſlambanomene. » (Voyez le paſſage entier à mon art. *Solfier.*) Or la proſlambanomene ne faiſoit, comme je l'ai déja obſervé, partie d'aucun tétracorde; mais elle avoit été introduite au-deſſous du ſyſtême grec immuable pour faire octave avec la meſe, c'eſt-à-dire, pour completter la première octave (diatonique, chromatique & enharmonique) de ce ſyſtême. L'autorité d'Ariſtide prouve donc, contre Rouſſeau même, que le ſyſtême parfait des Grecs étoit compoſé de huit ſons & non de quatre, ce qui a fait donner à la conſonnance d'octave, le nom de *diapaſon* (par tons) dès le temps de Terpandre, c'eſt-à-dire, lors même que le ſyſtême grec n'étoit encore compoſé que des ſept ſons de l'eptacorde, *mi fa ſol la ut re mi*. Pourquoi cela? C'eſt que la preſqu'équiſonnance des extrêmes, avoit fait croire aux muſiciens de ce temps, que ce ſyſtême étoit abſolument complet.

Mais je ſuppoſe l'explication de Rouſſeau conforme au paſſage d'Ariſtide; Rouſſeau ſeroit-il fondé à en conclure, 1°. « Que la modulation des Grecs étoit renfermée dans l'étendue du tétracorde, & que les ſons homologues gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un tétracorde à l'autre, étoient cenſés répétés de quarte en quarte, comme chez nous, d'octave en octave? » Les Anglois ne ſolfient que ſur quatre ſyllabes; le ſyſtême muſical des Anglois eſt-il différent du nôtre? Le ſyſtême immuable grec étoit formé de quatre tétracordes, dont le troiſième étoit tantôt conjoint au grave, tantôt à l'aigu: à la bonne heure. Mais n'avoient-ils pas mille manières d'interrompre la marche par tétracorde, en paſſant d'un ſyſtême à un autre, d'un genre à un autre, d'un mode à un autre? (Voyez *Bacchius*, p. 13, Ptolém. liv. I, c. 16, &c.) Mais ils n'avoient pas beſoin de toutes ces mutations: ils pouvoient parcourir librement, dans un ſeul mode, dans un ſeul genre, le ſyſtême octacordal, parce que Pythagore n'avoit inventé la lyre octacorde que pour s'en ſervir. Mais la quarte & la quinte avoient leurs renverſemens comme l'octacorde. (Voyez *Euclide*, p. 14 & 15, *Bacchius*, p. 4 & 5.) Cependant les Grecs n'ont appelé tons que les ſept renverſemens de l'octacorde; mais enfin de ces ſept tons anciens, il n'y avoit que le premier & le quatrième, le mixo-lydien, & le dorien, qui euſſent deux tétracordes complets: tous les autres n'en avoient qu'un.

2°. S'en ſuivroit-il encore du paſſage d'Ariſtide, entendu dans le ſens même de Rouſſeau, « Que la » génération harmonique des Grecs, n'avoit aucun

» rapport à la nôtre, & s'établiſſoit ſur des principes tous différens? » Ceci eſt une grande queſtion. Sans avoir la prétention de la réſoudre, après les vains efforts qu'ont déja faits pluſieurs ſavans, j'obſerverai cependant, 1°. que notre gamme *ut re mi fa ſol la ſi ut*, n'eſt autre choſe que leur ancien mode Lydien, puiſque le troiſième intervalle de ce mode au grave, & le premier à l'aigu, étoient comme dans notre gamme, un demi-ton, *Euclide*, p. 16, & que les ſept renverſemens de cette gamme ne diffèrent en rien des ſept modes des anciens. (Voyez mon art. *Barypycne.* (1) 2°. Par rapport à l'origine harmonique de leur tétracorde, qu'ils ne peuvent en avoir d'autres que la baſſe fondamentale, qui a produit la gamme des modernes. (Voyez mon art. *Baſſe fond.* n°. IV.) 3°. Par rapport au principe phyſique de leur ſyſtême, qu'ils connoiſſoient certainement les phénomènes harmoniques obſervés par Rameau & Tartini. (Voyez Théon de Smyrn., p. 8, & Macrob. Somn. Scip. liv. 2, initio.) 4°. Par rapport aux valeurs numériques des ſons de leur diagramme général, ou canon harmonique, qu'ils ont fait uſage de la théorie des vibrations, des proportions & progreſſions muſicales, &c. (Voyez mon art. *Grèce*, *Harmonie*, *Quaternaire.* 5°. Par rapport à leur harmonie, qu'ils avoient des accords conſonnans & des diſſonans; qu'ils n'étoient pas bornés à l'accord d'octave, quinte & quarte, &c. &c. (Voyez mon art. *Harmonie.*) 6°., &c.

Le principe qui a guidé Rouſſeau dans ſes recherches, ſuffiſoit pour lui indiquer tous les rapprochemens des deux ſyſtêmes; « On doit juger, dit-il, art. *Syſtême*, de l'état des progrès de l'ancien ſyſtême, par » ceux des inſtrumens deſtinés à l'exécution. » Oui, pourvu qu'on ne s'arrête pas aux ſuppoſitions ſuivantes: « que ces inſtrumens accompagnoient à l'uniſſon les voix, & qu'ils jouoient tout ce qu'ils chantoient. » Il faut au contraire diſtinguer deux lyres à quatre cordes, & deux lyres à huit cordes; les unes pour le chant, les autres pour l'accompagnement. Il faut ſuppoſer que les changemens de genre dans un même ſyſtême, ſe faiſoient ſur les lyres à quatre, à ſept & à huit cordes, par un mécaniſme à-peu-près ſemblable à celui par lequel on fait ſur la harpe les dièſes & les bémols. Il faut enfin chercher un ſyſtême qui, loin de mettre en contradiction Nichomacque, Diodore de Sicile, Plutarque, Boece, Jamblique, Théon de Smyrne & tant d'autres, ſoit propre à les concilier. (Voyez mon art. *Grèce*, *Lyre & Quaternaire.*)

III. Il n'y a pas ſur la terre une ſeule nation, barbare ou civiliſée, libre ou aſſervie, qui n'ait ſa muſique particulière, qu'elle goûte, qu'elle aime, qu'elle préfère décidément à tout autre. Or, toutes les muſiques nationales ſont comme autant de dialectes d'une même langue, dont le plus pur eſt ſans contredit celui qui a le plus de rapport avec cette langue mère, c'eſt-à-dire avec la muſique naturelle, avec le véritable ſyſtême harmonique, immédiatement déduit de la réſonnance du corps ſonore.

La gamme d'un peuple eſt ſon alphabet muſical. De toutes les gammes, la plus complette & la plus régulière eſt donc auſſi celle qui approche le plus de cette gamme générale, de cet alphabet primitif, dont les corps ſonores nous font entendre tous les élémens. Or, quelle eſt la forme de cette gamme? Combien renferme-t-elle de ſons? Quels ſont les intervalles qui les ſéparent l'un de l'autre? Quelles ſont leur valeur numérique? leur dénomination? Quelle eſt la manière de les noter & de les ſolfier?

« Il ne faut pas croire, dit Rouſſeau, art. *Echelle*, » que les rapports des tons & ſemi-tons dont l'échelle eſt compoſée, ſoient des choſes purement » arbitraires, & qu'on eût pu par d'autres diviſions » tout auſſi bonnes, donner aux ſons de cette échelle » un ordre & des rapports différens. » Judicieuſe réflexion, s'il s'agiſſoit de la gamme naturelle! Mais Rouſſeau parle là du ſyſtême moderne, « qui eſt, » dit-il, *ibid.*, le meilleur à certains égards, parce » qu'il eſt engendré par les conſonnances & par les » différences qui ſont entre elles. » Ce qui ne doit point empêcher de décider avec le même Rouſſeau, art. *Diatonique*, que l'*échelle* diatonique, « telle que » nous l'avons, n'eſt exacte, ni quant au chant, ni » quant à l'harmonie. » *Quant au chant*, parce que les repos y ſont mal placés, (Voyez mon art. *Double-emploi.*) *Quant à l'harmonie*, parce que nous nous opiniâtrons à faire dans le mode d'*ut* l'accompagnement d'un chant qui appartient évidemment au mode de *fa*. (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. IV, *genres de la muſique moderne.*)

L'*échelle* naturelle ne peut pas avoir une forme arbitraire. Eſſayons donc de la conſtruire d'après des principes invariables. 1°. On ne peut nier que les chants les plus ſimples, les plus naturels, ne ſoient diatoniques. 2°. Qu'ils ne ſoient, comme le diſcours ordinaire, partagés par différens repos, dont les plus ſenſibles ſont placés ſur la tonique & ſur ſon octave; puis ſur ſa quinte, ſa tierce majeure, &c. 3°. Que les chanſons dans leſquelles il entre le moins d'art, de convention, de mode, que les chanſons de ſauvages, ne ſoient preſque toujours des airs de danſes, conſéquemment aſſujettis à une meſure, & à la plus ſimple de toutes les meſures, qui eſt celle à deux temps. Ainſi la marche diatonique, l'unité de mode, la meſure à deux temps, ſont trois caractères d'une formule générale de chant.

Donc, 1°. les tons de l'*échelle* naturelle ne peuvent pas être tous égaux. Car, 1°. dans une ſuite d'intervalles égaux, le premier eſt au ſecond, comme le ſecond eſt au troiſième, comme celui-ci eſt au quatrième, &c. Donc la première note n'eſt pas plus tonique

(1) Dans la table de cet article, il s'eſt gliſſé une faute d'impreſſion; au lieu de VIe ton mixolydien, liſez IVe ton.

tonique que la ſeconde, celle-ci que la troiſième, &c. 2°. Si dans une telle ſuite il ſe trouve une octave, il ne peut y avoir entre ces deux extrêmes, ni quinte, ni tierce majeure, ni &c. car le rapport de l'octave eſt de 1 à 2; celui de la quinte, de 1 à $\frac{3}{2}$; celui de la tierce majeure, de 1 à $\frac{5}{4}$, &c. Or, entre 1 & 2 intercalons un nombre quelconque n de termes qui faſſent entre eux des intervalles égaux; nous aurons la progreſſion géométrique: $2^{\frac{0}{n+1}} : 2^{\frac{1}{n+1}} : 2^{\frac{2}{n+1}} : 2^{\frac{3}{n+1}} : \ldots\ldots\ldots 2^{\frac{n+1}{n+1}}$, dont tous les termes ſont des puiſſances de 2. Or, une puiſſance entière ou fractionnaire d'un nombre entier, ne peut jamais être égale à un terme fractionnaire. Donc aucun des termes de cette progreſſion ne peut être égal à $\frac{3}{2}$ ni à $\frac{5}{4}$. Donc, aucun des termes intercalés entre $2^{\frac{0}{n+1}}$ & $2^{\frac{n+1}{n+1}}$, c'eſt-à-dire, entre 1 & 2, ne peut-être ni quinte, ni tierce majeure du premier terme. Donc, dans une ſuite de tons égaux dont la tonique formeroit le premier terme, & ſon octave le dernier, la tonique ne pourroit avoir ni quinte, ni tierce majeure, ni toute autre conſonnance dans le rapport de 1 à $\frac{c}{d}$, (c & d étant des nombres entiers.) 3°. Enfin dans les chants diatoniques, le repos le plus ſenſible ſe fait ſur la tonique ou ſur l'une de ſes octaves, par un intervalle aſcendant dans le rapport de 15 à 16, comme de *ſi* à *ut*. Donc tous les ſons de l'*échelle* naturelle ne peuvent pas être égaux, donc ils ne doivent point former une progreſſion géométrique.

Donc, 3°. ſi l'on repréſente tous les termes de cette *échelle* par les nombres des vibrations que chaque ſon fait dans un même temps donné, ces nombres devront être conſécutivement pair & impair; car la meſure à deux temps réſulte de deux ſons repréſentés, l'un (le temps fort) par un nombre pair, l'autre par un nombre impair. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. III.)

Donc, 4°. tous les ſons de cette *échelle* ainſi exprimés, doivent former une progreſſion arithmétique de nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c.; car, comme on l'a déja obſervé, les repos les plus marqués doivent ſe pratiquer ſur les cordes eſſentielles du mode, c'eſt-à-dire, ſur celles qui font avec la tonique les premières conſonnances de tierce, de quinte, de ſeptième harmonique & d'octave. Donc ces cordes doivent être frappées dans les temps forts; donc elles doivent être exprimées en nombres pairs. Or, le rapport de la tierce majeure eſt de 4 à 5, ou de 8 à 10; celui de la quinte eſt de 2 à 3, ou de 8 à 12; celui de la ſeptième harmonique eſt de 4 à 7, ou de 8 à 14; enfin celui de l'octave eſt de 1 à 2, ou de 8 à 16. Donc ces cordes doivent être repréſentées par les nombres 8, , 10, , 12, , 14, , 16, qui ſont ceux des vibrations qu'elles font dans un même temps. Donc les cordes intermédiaires, celles qui répondent aux temps foibles, doivent l'être par des nombres impairs. Or la ſuite des nombres pairs & impairs doit produire trois principaux effets: 1°. indiquer la tonique, 2°. en donner les principales conſonnances, 3°. faire ſentir la ſucceſſion alternative des frappés & des levés, des temps forts & des foibles dans la meſure à deux temps; trois conditions qui ne peuvent être remplies que par l'intercalation des nombres impairs, 9, , 11, , 13, , 15; ce qui donnera la progreſſion arithmétique: 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16; qui fait partie de la progreſſion des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10; &c. car dans cette progreſſion, ſuivant l'expérience de Tartini, (Voyez mon art. *Fondamental*) deux termes quelconques immédiatement conſécutifs ſonnant enſemble, font entendre le générateur commun de cette progreſſion; générateur qui eſt la véritable tonique du mode dans lequel ſe trouve la gamme 8, 9, 10, 11, 12, &c. cette même ſuite, 8, 9, 10, 11, &c. donne les premières conſonnances du terme 8, qui eſt une des octaves du générateur 1, & cela dans la meſure à deux temps. Donc elle remplit les trois conditions propoſées.

Mais ſi deux ſons immédiatement conſécutifs de la ſuite des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. reproduiſent leur générateur ou tonique 1, cette même tonique produit auſſi tous les ſons repréſentés par cette progreſſion, & n'en produit aucun autre. (Voyez mon art. *Baſſe-fondamentale*, n°. I.) Donc la progreſſion arithmétique des nombres naturels doit être excluſivement regardée comme formule numérique de l'*échelle* naturelle.

Or la première octave de cette *échelle* ne renferme aucun terme intermédiaire: *ut*, *ut*, 1, 2. (Voyez la table de la *générat. harmon.* col I.)

La ſeconde octave, *ut*, *ſol*, *ut*, 2, 3, 4, renferme une quinte & une quarte. La troiſième, *ut*, *mi ſol ſv ut*, 4, 5, 6, 7, 8, renferme quatre tierces; la première majeure, la ſeconde mineure, la troiſième moindre que la ſeconde, & plus forte que la quatrième.

La troiſième octave eſt diatonique, c'eſt-à-dire, qu'elle procède par tons, dont le premier, *ut re* eſt de 8 à 9; le dernier, *ſi ut*, de 15 à 16; les modernes l'appellent *demi-ton majeur.* (Voyez *Semi-ton.*

La quatrième octave eſt chromatique, *ut*, *ut* ⁕, *re*, *re* ⁕, *mi*, *mi* ⁕, &c. 16, 17, 18, 19, 20, 21, &c.

La cinquième eſt enharmonique, *ut*, *ut* +, *ut* ⁕ *ut* ✕, *re*, *re* +, &c. 32, 33, 34, 35, 36, 37, &c.

La ſixième, diacommatique, &c. c'eſt-à-dire, que

la quatrième octave procède par semi-tons ; la cinquième par quart de ton ; la sixième par demi-quart, &c.

Donc l'*échelle* naturelle n'est pas circulaire ou récurrente comme celle des Grecs & des modernes, c'est-à-dire, que toutes les octaves n'y sont pas semblables. Car, 1°. suivant l'expérience de Tartini, le ton majeur *ut re*, 8, 9, fait résonner son générateur ou sa tonique *ut* 1. Donc l'octave *ut re*, 16, 18, doit faire résonner, comme elle fait effectivement, la tonique *ut* 2; donc la double octave *ut re*, 32, 36, doit faire résonner la tonique *ut* 4, &c. Donc, chaque octave du systême moderne a sa tonique particulière. Or, autant de toniques, autant de modes, cela est incontestable. L'*échelle* des modernes contient cinq octaves ; donc elle appartient à cinq modes différens. Au contraire, deux termes immédiatement consécutifs de la progression des nombres naturels, donnent toujours la même tonique, par l'expérience de Tartini. Donc l'*échelle* naturelle appartient à un seul mode. D'ailleurs, quelle cacophonie toutes les octaves des *échelles* grecque ou moderne réunies ne feroient-elles pas ? Au lieu que toutes les octaves de l'*échelle* naturelle, sonnant ensemble, forment le plus parfait de tous les accords. (Voyez mon art. *Basse-fondamentale*, n°. I.) Donc la forme progressive est plus harmonieuse, & par conséquent plus harmonique, plus musicale que la forme récurrente ; donc l'*échelle* des harmoniques du corps sonore est préférable aux *échelles* grecque & moderne.

L'étendue du clavier naturel doit être déterminée par l'appréciabilité des sons & par celle des intervalles. Or, 1°. pour celle des sons voyez *Appréciable*. 2°. par rapport à celle des intervalles, il faut distinguer les intervalles de l'harmonie d'avec ceux du chant. Le rapport de la tierce majeure est de 4 à 5 ; ou de 64 à 80 ; une tierce altérée dans le rapport de 64 à 81, telle qu'étoit le *diton* des Grecs, n'est pas supportable dans un accord. L'oreille sent donc la différence de 80 à 81 ; mais le tiers de cette différence est presqu'insensible, c'est-à-dire, que si au lieu d'accorder *ut* avec *mi*, on accorde par quinte *ut sol re la mi*, & qu'on affoiblisse également les trois dernieres, les tierces & les quintes seront très-supportables, & leur altération presqu'insensible. Si on partage la différence de 80 à 81 en deux, c'est-à-dire, si l'on fait le rapport de la tierce majeure de 128 à 161, la tierce sera sensiblement trop forte, mais néanmoins supportable, car elle est encore plus forte dans le tempérament de Rameau. Or, les termes 80 & 81 appartiennent à la septième octave du générateur 1, laquelle commence à 64, & finit à 128, mais par le tempérament, on prend entre 80 & 81, ou 160 & 162, le moyen terme 161. Donc on peut se passer de la septième octave, & se borner à la sixième, c'est-à-dire, à celle des quarts de ton, de 32 à 64. A l'égard des voix, leur plus grande étendue n'excédant pas trois octaves, un clavier de six octaves est plus que suffisant, & le genre enharmonique ne leur étant guères plus possible que naturel, elles doivent se borner dans toutes les octaves aux tons & aux demi-tons, toutes les fois qu'elles procéderont par intervalles conjoints.

Les rapports de l'octave diatonique naturelle, sont : 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 ; ceux de la gamme moderne, sont : 8, 9, 10, $\frac{32}{3}$, 12, $\frac{40}{3}$, 15, 16. Donc les notes *ut re mi sol si*, 8, 9, 10, 12, 15, 16, sont communes aux deux systêmes. Dans la table de la génération harmonique, & dans tous mes articles, j'ai désigné le quatrième son de la gamme naturelle, le *fa* des cors & des trompettes, le véritable *fa*, le *fa* donné par le corps sonore, par ces deux lettres renversées, *ſv*, afin de le distinguer du *fa* moderne, avec lequel il fait un intervalle de 11 à $\frac{32}{3}$, ou de 33 à 32. La gamme naturelle a deux *la*, l'un consonnant sur *ut*, l'autre dissonant. Le consonnant entre comme consonnance dans l'accord de sixte ajoutée, *ut mi sol la*, 4, 5, 6, $\frac{20}{3}$, & harmoniquement, *ut mi sol jv*, 4, 5, 6, 7. Le *la* dissonant entre comme dissonance dans l'accord de sixte attribuée par les modernes exclusivement au mode mineur ; *re fa la si*, 9, $\frac{32}{3}$, $\frac{40}{3}$, 15, & harmoniquement, *re ſv ta si*, 9, 11, 13, 15. (Voyez mon art. *Fondamental.*)

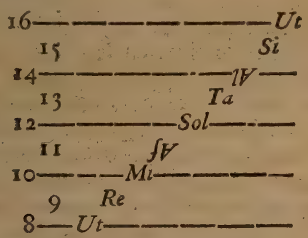
Les noms des notes de la gamme naturelle sont donc *ut re mi ſv sol ta jv si ut.*
8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.

J'avois, par déférence pour un de mes collaboteurs, désigné le *la* dissonant par *jv*, & le consonnant par *za* ; mais ce *za* a deux inconvéniens. 1°. C'est une note du plain-chant. 2°. Il indique un *si* ♭. Donc, 1°. il auroit pu causer de la confusion dans les articles où je compare le plain-chant à la musique naturelle. 2°. L'accord de sixte ajoutée est harmoniquement le même accord que l'accord sensible ; car les rapports de *ut mi sol jv* sont 4, 5, 6, 7 ; ceux de *sol si re mi* ⁎, sont 12, 15, 18, 21, ou 4, 5, 6, 7. Or, le *mi* ⁎ fait une seconde sur le *re* de l'accord sensible. Donc, *à pari*, la quatrième note de l'accord de sixte ajoutée doit faire une seconde sur le *sol* ; donc le *jv* convient mieux que le *za*, ou *si* ♭. D'ailleurs nous sommes habitués à solfier cet accord par *ut mi sol la* & non *ut mi sol si* ♭ ; il étoit donc plus naturel d'employer le *la* que le *za* ou *si* ♭. Aussi n'ai-je adopté cette correction que dans l'art. *Accord.*

Quoique les rapports des octaves chromatiques naturelle & moderne soient fort différens, j'ai désigné tous les sons impairs de la première par les notes de l'octave diatonique suivies du dièse. *Ut ut* ⁎, 16, 17, *re re* ⁎, 18, 19, *mi mi* ⁎, 20, 21, *ſv ſv* ⁎, 22, 23, *sol sol* ⁎, 24. 25. &c. J'ai préféré les dièses aux bémols, pour ne pas contredire ouvertement le préjugé des modernes, qui veulent que le bémol se résolve en descendant, & le dièse en montant. Or, dans le mouvement fondamental

d'octave, tous les sons harmoniques du son grave se résolvent en montant sur les harmoniques adjacens du son aigu. (Voyez mon art. *Basse-fondamentale*, n°. V.) Ainsi tous les sons de la première colonne, (voyez la table de la *générat. harm.*) se résolvent en montant sur les sons adjacens de la seconde col. Donc toutes les notes dièsées de la première colonne, c'est-à-dire, des cinquième, sixième, septième octave de la première colonne, doivent se résoudre en montant; donc, dans le préjugé moderne, le dièse leur convient mieux que le bémol.

Les portées de la musique naturelle ne doivent avoir que cinq lignes comme celles de la musique moderne. Exemple:



Mais cette dernière manière de placer les notes est deux fois plus simple que celle des modernes; car chez eux, la gamme n'est point placée de la même manière dans toutes les octaves: toute note qui se trouve au grave placée sur une ligne, est à l'aigu placée sur un intervalle, & réciproquement. Donc il faut apprendre sur chaque clef, à lire la gamme de deux manières. Dans la musique naturelle, tous les sons pairs de la gamme diatonique sont toujours sur les lignes, les impairs toujours dans les intervalles; toutes les consonnances, *ut mi sol la ut*, 8. 10, 12, 14, 16, toujours sur le noir; toutes les dissonances, *re ſv ta si*, 9, 11, 13, 15, toujours sur le blanc.

L'octave, dans les claviers d'orgue, a ordinairement quatre-vingt lignes de largeur: c'est dix lignes pour chaque touche. Mettez quatre-vingt-une lignes, le clavier naturel doit avoir neuf touches pour la gamme diatonique; c'est neuf lignes pour la largeur de chaque touche. J'ai fait faire un clavier de cette espèce, & je me suis convaincu que les doigts peuvent facilement faire baisser les touches d'un accord sans occasionner aucun frottement contre les touches adjacentes. Dans le clavier, tous les accords consonnans sont toujours par tierces: *ut mi sol la ut*; 8, 10, 12, 14, 16: *re ſv ta si*, 9, 11, 13, 15. &c. Toutes les touches qui répondent aux sons pairs, désignent à la basse des temps forts; & les sons impairs des temps foibles, dans la mesure à deux temps.

IV. Si la lyre & la cythare étoient des instrumens Egyptiens, leur systême avoit beaucoup de ressemblance avec celui des Grecs. Ceux-ci ne furent certainement pas les inventeurs du tétracorde, puisqu'aucun de leurs musiciens n'a connu le principe de sa formation; (voyez *Genre.*) puisque toute leur invention se borne à l'addition de quelques tétracordes absolument semblables à ceux du premier eptacorde; puisqu'ils n'ont jamais connu les vrais rapports du tétracorde dans les différens genres; puisque tous leurs modes étoient parfaitement semblables, &c. Nous pouvons donc faire honneur aux Egyptiens de l'invention du systême grec, puisque les musiciens grecs qui y ont fait les additions ou les changemens les plus heureux, avoient voyagé en Egypte, tels qu'Orphée, Terpandre & Pythagore, & s'étoient la plupart fait initier aux mystères des Egyptiens. Mais les conjonctions & disjonctions des tétracordes étoient-elles absolument les mêmes dans l'un & l'autre systême? Leurs *échelles* avoient-elle la même étendue? Leur harmonie étoit-elle formée des mêmes accords? Voilà ce que nous ignorons parfaitement. Les Egyptiens ont inventé le tétracorde, & peut-être l'eptacorde, composé de deux tétracordes conjoints, *mi fa sol la si ♭ ut re*. Voilà ce qui est très-probable; ils ont varié la forme de ces tétracordes suivant les rapports retrouvés par Ptolémée; (voyez mon art. *Basse-fondamentale*, n°. IV; *Genres de la musique ancienne.*) Les Grecs ont reçu d'eux ce systême, totalement fondé sur la résonnance des corps sonores; (voyez *ibid.*) & l'ont tellement dégradé, qu'ils l'ont presque rendu méconnoissable; & je me crois fondé à dire que je suis le premier qui ait retrouvé dans le systême grec, celui des Egyptiens & celui de la nature. (Voyez *Egypte* & *Quaternaire.*) Nous connoissons donc les élémens de la gamme des Egyptiens; c'est le tétracorde: mais nous ne connoissons ni la forme ni l'étendue de leur *échelle*.

IV. Nous n'en savons pas davantage relativement au systême des Chinois. Rameau parle d'un instrument chinois, dont les cordes répondent aux notes *sol la ut re mi*, *sol la ut re mi*; &c. & dont l'étendue est d'une vingt-troisième. Les Chinois accordent probablement ces cordes par quintes & par quartes, & par conséquent les rapports chinois ne sont que des rapports de tempérament: *sol la ut re mi*. 24, 27, 32, 36, 40. Mais il y a mille à parier contre un, que leurs véritables rapports, leurs rapports harmoniques, sont: *sol la ut re mi*. 6, 7, 8, 9, 10. Cela est trop simple pour n'être pas vrai: & quelle est la véritable origine de cette gamme? (Voyez mon art. *Egypte.*)

V. La musique des Pythagoriciens ne fut jamais que la musique de l'école de Pythagore. Il initioit ses disciples, comme il avoit été lui-même initié en Egypte. Il leur confioit sa théorie universelle des nombres sous le secret; & il ne paroît pas qu'il ait été jamais violé. Platon, Platon lui-même, fit des recherches & des dépenses aussi inutiles que considérables pour le connoître; car il faut l'avouer avec l'auteur du *Mémoire*

sur la musique des anciens, le système de Platon n'est qu'une déviation de celui de Pythagore; ce sont des rêveries qui ne méritoient ni les éloges de Plutarque (*de musica*) ni le commentaire de Théon de Smyrne.

Quoiqu'il en soit, la théorie numérique de Pythagore s'est totalement perdue à l'extinction de sa secte. Car il ne faut pas confondre cette théorie avec la notion des rapports qu'il avoit assignés aux sons du système grec, ni avec les changemens qu'il y avoit faits. Les prétendus Pythagoriciens, dont la secte a subsisté plusieurs siècles après sa mort, n'en savoient pas davantage: mais ceux là n'avoient pas été initiés aux mystères de son école; ceux-là n'avoient pas pénétré dans l'enceinte intérieure où ce philosophe dévoiloit les principes & les propriétés du quaternaire sacré; ceux-là ne savoient pas compter jusqu'à quatre. Otez-leur la connoissance des rapports numériques du système grec, vous ne les distinguerez plus d'avec les Aristoxéniens. On peut donc assurer, qu'avant & après Pythagore, les Grecs n'ont pas eu un système différent de celui d'Aristoxène.

Rousseau nous dira peut-être que les Pythagoriciens n'ont jamais connu de tempérament, & qu'Aristoxène l'a inventé & pratiqué. « L'autre *échelle*, dit-il, art. » *Echelle*, est celle des Aristoxéniens...., que M. Ra-» meau a tenté de renouveler dans ces derniers temps. » Elle consiste à diviser géométriquement l'octave » par onze moyennes proportionnelles en douze semi-» tons parfaitement égaux. » Aristoxène n'étoit pas assez familier avec le calcul, pour inventer ce tempérament. Aristoxène rejettoit même de la théorie musicale tous les calculs, les raisons, les proportions. (Voyez son traité, p. 32.) Aristoxène accordoit comme les modernes son instrument par quintes & par quartes; mais il ne se proposoit pas comme eux de conserver la consonnance des tierces. « Nous pra-» tiquons, dit-il, page 20, beaucoup d'intervalles » moindres que la quarte; mais tous sont dissonans. » Or une tierce est moindre qu'une quarte. Enfin il ne veut point de l'honneur que lui fait Rousseau, en lui attribuant l'invention de ce tempérament. « C'est » par ignorance, dit-il, page 46, qu'on nous l'at-» tribue. On ne fait pas attention à la différence » qu'il y a entre partager un ton en trois parties, » & prendre le tiers d'un ton. » Rousseau n'avoit donc pas lu Aristoxène. (Voyez mon art. *Tempérament.*)

On peut voir dans la carte comparative des systèmes anciens & modernes, que je donne à l'article *Système*, les rapports de toutes les *échelles* connues avec la manière de les noter & de les solfier. Je n'ai pas à la vérité inséré dans cette carte les trois diagrammes que Meibom a joints à son Alypius; mais j'en donne l'équivalent, en indiquant les lettres par lesquelles les Grecs notoient leurs cordes stables; & en donnant, à l'article *Notes*, la manière dont ils notoient leurs cordes mobiles.

V. « S. Grégoire fut, dit-on, le premier qui » changea les tétracordes des anciens en un eptacorde. » Il semblera singulier que les Grecs, qui voyoient » fort bien les propriétés de l'octave, aient cru » malgré cela devoir rester attachés à leur tétracorde. » (Rousseau, art. *Echelle :*) cela devroit sans doute paroître singulier; mais cela n'est pas vrai. Dès le temps d'Alypius, (voyez son traité, p. 2.) le ton Lydien, c'est-à-dire, notre octave *ut re mi fa sol la si ut*, étoit regardé comme le principal, & ses sept renversemens formoient depuis un temps immémorial les sept tons des anciens. Il est vrai que les renversemens étoient communs à tous les genres; (*Euclide*, p. 16.) mais dès le temps de Gaudence, (Voyez *Gaud.*, p. 6.) le chromatique & l'enharmonique étoient déja presque entièrement tombés en désuétude. Il ne restoit donc plus, du temps de S. Grégoire, que le diatonique; c'est-à-dire, l'octave *ut re mi fa sol la si ut* avec ses six renversemens, auxquels avant Ptolémée quelques musiciens grecs en ajoutoient déja un septième. Voilà donc les huit tons de l'église en usage avant S. Grégoire. Quels sont donc les changemens qu'on lui attribue? les voici:

« 1°. S. Grégoire, en composant l'antiphonier, n'avoit fait que compiler, c'est-à-dire, prendre des chants de tous côtés, qu'il avoit réunis ensemble, & desquels il avoit fait un volume. c'est ainsi que l'on doit entendre le terme de *Centon*, ou de *Centoniser*, dont Jean Diacre se sert dans sa vie. Comme on avoit chanté dans l'église latine, aussi bien que dans la grecque, long-temps avant lui, il choisit ce qui lui plut davantage dans toutes ces modulations: il en fit un recueil qu'on appela *Antiphonarium Centonem.* Le fond de ces chants étoit l'ancien chant des Grecs; il rouloit sur leurs principes. L'Italie l'avoit pu accommoder à son goût; l'usage y avoit fait des changemens avec le temps, comme il arrive en une infinité de choses. Le saint Pape y corrigea, y ajouta, y réforma; en un mot, quoiqu'il n'eût fait que lui donner un nouvel ordre, l'ouvrage passa sous son nom, & communiqua par la suite au corps du chant d'église, le nom de *chant Grégorien.* (*Le Bœuf*, *Traité hist. du chant eccl.*, p. 30.)

2°. Il est très-probable que les églises grecque & romaine n'employoient que les tons dans lesquels le chant se termine naturellement sur la première ou la dernière note, qui sont le premier, le troisième, le cinquième & le septième; ou que du moins elles faisoient un moindre usage des autres. S. Grégoire observa que la véritable finale des tons pairs n'étoit pas la note initiale, mais la quarte au-dessus; que par conséquent les tons impairs ou usités ne différoient des tons pairs, qu'en ce que dans les premiers le chant peut s'élever à une octave au-dessus de la finale, & dans les seconds, seulement à une quinte au-dessus de cette même note; mais que dans les tons pairs le chant pouvoit descendre à une quarte au-dessous de la finale, privilége que n'ont pas les

tons impairs; car un ton, un ton d'église, un ton régulier, un des sept ou huit tons grecs, ne doit pas excéder les bornes de l'octave, puisque encore une fois, les sept tons de la musique ne sont autre chose que les sept renversemens de l'octave. S. Grégoire observa donc dans la composition de ses chants & dans la révision des chants antérieurs, de placer constamment la finale sur la note initiale du ton ou sur sa quarte, suivant que le ton étoit impair ou pair. La première disposition fut nommée *authente* ou *authentique*, parce qu'elle venoit des Grecs; la seconde, *plagale*, parce que les tons pairs reprenoient, dans le systême moderne, la place qu'ils avoient anciennement occupée dans le systême immuable des Grecs.

3°. Pythagore qui passoit pour l'inventeur des notes grecques, *Aristides*, p. 28, avoit partagé l'octave en vingt-quatre demi-tons, & désigné chacune des cordes du diapason ainsi divisées par une des lettres de l'alphabet grec, en observant, autant qu'il étoit possible, l'ordre alphabétique. Mais depuis la chute des genres chromatique & enharmonique, la multitude des notes de l'ancien systême devenoit inutile. S. Grégoire les réduisit à sept: *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, tirées de l'alphabet des Latins; invention véritablement merveilleuse, par le double avantage qu'elle avoit de faciliter la lecture de la musique, & de représenter les notes *la si ut re mi fa sol* par des signes numériques qui indiquoient l'ordre de chaque corde de cette gamme, invention que Gui avoit gâtée en ne donnant pas des noms à tous ces signes; invention enfin, dont les seuls François sentent bien le mérite, depuis qu'ils ont eu le bonheur ou le sens commun de sortir du labyrinthe des muances.

V.... « Une division meilleure & plus naturelle, » seroit de partager le ton majeur en deux semitons, l'un mineur de 24 à 25, l'autre, &c. » (Rousseau, art. *Echelle.*) La plus naturelle de toutes les divisions est celle de la nature, indiquée par la résonance des corps sonores. Dans cette division, tous les intervalles vont en diminuant graduellement du grave à l'aigu, dans une proportion qu'on a eu raison de nommer harmonique, puisque tous les sons spontanés produits par le corps sonore étant réunis, & tous les intervalles qu'ils font entre eux étant placés dans l'ordre de leur génération, octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, &c. il en résulte le plus parfait accord. (Voyez mon article *Basse-fondamentale*, n°. I.) Or, dans cette distribution graduelle d'intervalles, le premier ton, de 8 à 9 (suivant le calcul des vibrations) est à-peu-près double du dernier, de 15 à 16; le premier demi-ton, de 16 à 17, est à-peu-près double du dernier, de 31 à 32; le premier quart de ton, de 32 à 33, à-peu-près double du dernier, de 63 à 64, &c. (Voyez la table de la *Générat. harmon.*, col. I.) Voilà la véritable division naturelle. Quelle est la preuve de sa supériorité & de son excellence? la consonnance de tous ces intervalles réunis.

(*M. l'abbé Feytou.*)

ECHO. *s. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, & qui par-là se répète & se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du grec ἦχος, *son*.

On appelle aussi *écho* le lieu où la répétition se fait entendre.

On distingue les *échos* pris en ce sens, en deux espèces; savoir:

1°. L'*écho simple* qui ne répète la voix qu'une fois, & 2.° l'*écho double* ou *multiple* qui répète les mêmes sons deux ou plusieurs fois.

Dans les *échos* simples, il y en a de toniques, c'est-à-dire, qui ne répètent que le son musical & soutenu; & d'autres syllabiques, qui répètent aussi la voix parlante.

On peut tirer parti des *échos* multiples, pour former des accords & de l'harmonie avec une seule voix, en faisant entre la voix & l'*écho* une espèce de canon dont la mesure doit être réglée sur le temps qui s'écoule entre les sons prononcés & les mêmes sons répétés. Cette manière de faire un concert à soi tout seul, devroit, si le chanteur étoit habile, & l'*écho* vigoureux, paroître étonnante & presque magique aux auditeurs non prévenus.

Le nom d'*écho* se transporte en musique à ces sortes d'airs ou de pièces dans lesquelles, à l'imitation de l'*écho*, l'on répète de temps en temps, & fort doux, un certain nombre de notes. C'est sur l'orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cause de la facilité qu'on a de faire des *échos* sur le positif; on peut faire aussi des *échos* sur le clavecin, au moyen du petit clavier.

L'abbé Brossard dit qu'on se sert quelquefois du mot *écho* en la place de celui de *doux* ou *piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la voix ou le son de l'instrument, comme pour faire un *écho*. Cet usage ne subsiste plus. (*J. J. Rousseau.*)

ECHO. Dans toutes les orgues tant soit peu considérables, il y a un jeu d'*écho* & un clavier particulier pour ce jeu. Le jeu d'*écho* contient ordinairement un cornet de même taille, quelques flûtes, haut-bois, clairons, &c. ce jeu imite l'*écho*, parce qu'il est enfermé dans le buffet de l'orgue. Le clavier n'a ordinairement que deux octaves.

Quelques facteurs enferment un cornet & ses accompagnemens dans une petite armoire qui s'ouvre pour faire le récit, & se ferme pour faire l'*écho*. C'est une mauvaise pratique. Si le cornet est de menue taille, il fait mal le récit: s'il est de grosse taille, il ne convient point à l'*écho*; de moyenne taille, il ne rend bien ni l'un ni l'autre.

D'ailleurs, le jeu de récit doit être placé dans l'endroit le plus apparent & le plus dégagé de l'orgue; l'*écho* dans le plus retiré & le plus sombre : donc il est impossible qu'un seul jeu fasse bien les deux fonctions de récit & d'*écho*. (*M. l'abbé Feytou.*)

ÉCHOMETRE. *s. m.* Espèce d'échelle graduée, ou de règle divisée en plusieurs parties, dont on se sert pour mesurer la durée ou longueur des sons, pour déterminer leurs valeurs diverses, & même les rapports de leurs intervalles.

Ce mot vient du grec ἦχος, *son*, & de μέτρον, *mesure*.

Je n'entreprendrai pas la description de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun usage, & qu'il n'y a de bon *échomètre* qu'une oreille sensible & une longue habitude de la musique. Ceux qui voudront en savoir là-dessus davantage, peuvent consulter le mémoire de Monsieur Sauveur, inséré dans ceux de l'académie des sciences *année* 1701. Ils y trouveront deux échelles de cette espèce; l'une de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié (Voyez aussi l'article *Chronomètre.*) (*J. J. Rousseau.*)

ÉCLYSE. *s. f.* Abaissement. C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération dans le genre enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement abaissée de trois dièses au-dessous de son accord ordinaire. Ainsi l'*éclyse* étoit le contraire du *spondéasme*. (*J. J. Rousseau.*)

ECMÉLE. *adj.* Les sons *ecméles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de mélodie; par opposition aux sons *emmèles* ou musicaux. (*J. J. Rousseau.*)

* ECMELE. La traduction exacte des mots *Emmèle* & *Ecmele*, est harmonique & exharmonique, & cette traduction suffit pour expliquer leur signification. (*M. Framery.*)

ECOLE. Comme il y a en peinture différentes *écoles*, il y en a aussi en sculpture, en architecture, en musique & en général dans tous les beaux arts. En musique, par exemple, tous ceux qui ont suivi le style d'un grand maître, (car la musique a son style comme le discours) sont, ou peuvent être regardés comme de l'*école* de ce maître. L'illustre Pergolèse est le Raphaël de la musique italienne; son style est celui qui mérite le plus d'être suivi, & qui en effet l'a été le plus par les artistes de sa nation : peut-être commencent-ils à s'écarter un peu trop du ton vrai, noble & simple, que ce grand homme avoit donné. Il semble que la musique en Italie, commence à approcher aujourd'hui du style de Sénèque; l'art & l'esprit s'y montrent quelquefois un peu trop, quoi qu'on y remarque encore des beautés vraies, supérieures & en grand nombre.

Les François n'ont eu jusqu'ici que deux *écoles* de musique, parce qu'ils n'ont eu que deux styles; celui de Lulli, & celui du célèbre M. Rameau. On sait la révolution que la musique de ce dernier artiste a causée en France; révolution, qui peut-être, n'a fait qu'en préparer une autre : car on ne peut se dissimuler l'effet que la musique italienne a commencé à produire sur nous. Lulli causa de même une révolution de son temps; il appliqua à notre langue la musique que l'Italie avoit pour lors : on commença par déclamer contre lui, & on finit par avoir du plaisir, & par se taire. Mais ce grand homme étoit trop éclairé pour ne pas sentir que de son temps l'art étoit encore dans l'enfance : il avouoit en mourant qu'il voyoit beaucoup plus loin qu'il n'avoit été : grande leçon pour ses admirateurs outrés & exclusifs. (Voyez *Musique*, &c.) (*M. d'Alembert.*)

ECOSSOISE. (*Musique*) Il y a dans chaque pays où la musique est connue, un style particulier de mélodie, que le peuple de ce pays préfère à tout autre style. Cette préférence n'a rien de surprenant, & la différence qu'on aperçoit entre la mélodie d'un peuple & celle d'un autre, ne l'est peut-être pas plus que celle qui existe entre les deux langues. Ce qui l'est davantage, c'est l'expression particulière & distincte qui existe quelquefois dans la musique des différentes parties d'une même nation, dans les tours & les phrases de chant, & sur-tout dans l'expression musicale de deux sections d'un même état, d'une même province.

L'Ecosse fournit un exemple frappant de cette diversité. La mélodie native du haut pays & des îles de l'ouest, est aussi différente de celle de la partie du sud de ce royaume, que le langage Irlandois ou Herse l'est du langage Anglois ou Ecossois. En regardant comme prouvé & reconnu que les différens sentimens dont l'ame du musicien est remplie, donnent une expression différente & particulière à sa musique, on peut rendre raison de ce phénomène.

Les hauteurs de l'Ecosse forment une contrée pittoresque, mais en général très-mélancolique. Une longue étendue de déserts montagneux, couverts de bruyère, & souvent obscurcis par d'épais brouillards : des vallées étroites, peu habitées, & bornées par des précipices qui retentissent de la chute des torrens; un sol si rude, un climat si affreux, qu'il ne permet, dans plusieurs parties, ni les ressources du pâturage, ni les travaux de l'agriculture; le froissement lugubre des vagues le long des bras de mer & des lacs dont cette région est coupée; le bruit prodigieux que chaque changement de vent, chaque crue ou retraite des eaux peut élever dans un pays solitaire, rempli d'échos, de rochers & de cavernes; l'aspect bizarre & terrible d'un pareil paysage au clair de la lune. — De tels objets répandent sur l'imagination une sorte d'obscurité qui ne peut manquer de teindre

les pensées d'un habitant du pays dans les heures de silence & de solitude.

Que doit-on raisonnablement attendre des musiciens & des poètes de cette nation? Des chants qui expriment la joie, la tranquillité ou des passions douces? Non; leur style doit avoir été mieux assorti aux circonstances; & nous trouvons en effet qu'elles ont influé sur leur musique. La plus sauvage irrégularité paroît dans leurs compositions; l'expression en est guerrière, mélancolique, elle approche même du terrible. On peut en dire autant de leur poésie, à juger par les poëmes d'Ossian (1).

Quelques-unes des provinces méridionales de l'Ecosse présentent un aspect bien différent. Des montagnes élevées, mais riantes & couvertes de verdure; de clairs ruisseaux coulant à travers de longues & fertiles vallées, des arbres bien cultivés, tantôt isolés & solitaires, tantôt réunis en bosquets & en berceaux, & d'autres circonstances encore, particulières à ces provinces, les rendent propres au pâturage, favorables au loisir romantique & aux tendres passions.

Plusieurs des anciennes chansons écossoises, comme *Cowdenknows*, *Galashiels*, *Galawater*, *Etterick banks*, *Braes of yarrow*, *Bush above traquair*, *&c.* prennent leurs noms des ruisseaux, des villages & des montagnes qui bordent la Tweed, près de Melrose, région distinguée par une charmante variété de scènes champêtres, & qui, soit que l'on considère l'aspect du pays, ou le génie du peuple, peut assez justement être appelée l'Arcadie de l'Europe. Aussi toutes ces chansons ont-elles une expression douce & profonde d'amour, de tendresse & d'autres affections convenables à la tranquillité de la vie pastorale.

C'est une opinion commune, que ces chansons ont été composées par David Rizzio, musicien italien, & l'infortuné favori d'une Reine infortunée. Mais ce doit être une erreur: le style de la musique écossoise étoit fixé avant le règne de la Reine Marie; & l'on fait remonter par tradition les meilleurs de ces airs, à un temps bien plus éloigné.

On ne doit pas non plus supposer qu'un étranger, qui dans la dernière partie de sa vie se livra aux affaires, ait pu acquérir ou inventer un style musical aussi différent à tous égards de celui auquel il avoit été accoutumé dans sa patrie. La *mélodie* est tellement le caractère des airs écossois, qu'il est même douteux qu'ils eussent des basses avant ce siècle-ci, tandis que dans le temps de Rizzio, l'*harmonie* étoit l'étude favorite des compositeurs italiens. *Palestrina* lui-même, qui florissoit il y a deux cent cinquante ans, & qui obtint le glorieux titre de père de l'harmonie, s'attacha exclusivement au contrepoint; & lorsque Rizzio étudioit son art, la musique de Palestrina devoit être dans la plus haute faveur en Italie.

D'ailleurs, quoique le style de l'ancienne mélodie écossoise ait été bien imité par Oswald, & quelques autres musiciens écossois, on ne voit pas qu'aucun étranger en ait jamais saisi le véritable esprit. Le fameux *Geminiani*, grand admirateur des airs écossois, disoit qu'il avoit barbouillé plusieurs mains de papier, seulement pour essayer de composer une seconde partie au joli petit air connu en Ecosse sous le nom de *broom of Cowdenknows*.

Ajoutons encore que le *Tassoni*, auteur de la *Secchia rapita*, parle de cette musique, comme étant fort estimée des Italiens de son temps (1) & en attribue l'invention au roi Jacques d'Ecosse, opinion que peut avoir eue facilement un étranger, parce que tous les Rois écossois de ce nom, sur-tout le premier, le troisième, le quatrième & le cinquième, étoient savans en musique & en poésie.

Le témoignage du *Tassoni* prouve que cette musique est plus ancienne que Rizzio. On ne doit pas adopter pour cela ce qu'il dit de son inventeur: il faut croire tout aussi peu ceux qui donnent l'honneur de cette invention aux moines de Melrose. Il est plus probable que ces heureux chants naquirent parmi des hommes qui étoient véritablement pasteurs, & qui éprouvoient réellement les sentimens & les affections qui y sont si bien exprimés.

Rizzio peut avoir été l'un des premiers qui ait fait une collection de ces chants, ou bien il peut les avoir exécutés plus délicatement que les musiciens écossois de ce siècle, ou peut-être même avoir corrigé l'extravagance de certains passages: car on est frappé de la régularité de quelques-uns de ces airs, autant qu'amusé de l'air sauvage de quelques autres. Et dans l'un ou l'autre cas, on peut dire que la musique écossoise lui a de grandes obligations. Mais que ce style d'une mélodie pastorale, si différente de ce qu'étoit alors la mélodie italienne, & si particulière à tous égards, puisse avoir été établi ou inventé par lui, c'est ce qui paroît impossible.

L'opinion la plus générale attribue l'origine de cette ancienne musique écossoise aux Bardes, qui après avoir fleuri en Irlande & dans presque toutes les parties de l'Europe, passerent en Ecosse & y portèrent leur poésie & leurs chants. Dans la haute Ecosse sur-tout, où les plus anciens airs Ecossois se sont conservés, chaque chef entretenoit jadis dans

(1) On a douté pendant quelque temps de l'authenticité de ces poëmes; mais on en doute moins aujourd'hui. On sait que plusieurs vieillards écossois du haut pays, encore vivans il y a dix ans, se rappeloient les avoir entendus dans leur jeunesse, & avoir ouï dire alors qu'ils étoient d'une haute antiquité.

(1) *Tassoni* étoit né en 1565.

ſa famille un Barde, dont l'emploi étoit de célébrer par ſes chants l'héroïſme de ſon patron, & les exploits de ſes ancêtres. Une autre fonction conſidérable de ces muſiciens & poètes domeſtiques, étoit de chanter la mort de celui qui les tenoit à ſes gages, & leurs compoſitions élégiaques étoient regardées comme d'une telle conſéquence pour l'ame des morts, que ceux qui étoient aſſez malheureux pour être privés de cette attention honorable, étoient ſuppoſés errer dans les épais brouillards qui s'élévent au-deſſus des lacs.

La harpe étoit l'inſtrument des Bardes. Lorſqu'ils ceſſèrent d'être en faveur, lors même qu'ils furent preſque entièrement oubliés, leurs airs & leurs harpes continuèrent d'être préférés principalement dans la haute Ecoſſe. A la harpe ſuccéda la muſette ou *bagpipe*, qui ſans être auſſi ancienne, eſt d'une très-haute antiquité chez les peuples du nord.

Cet uſage conſtant de la muſique dans les cérémonies funèbres, explique ſuffiſamment la teinte mélancolique & plaintive d'un grand nombre de ces anciens airs, qui ont un effet analogue à celui de la muſique en mode mineur, quoique, ſtrictement parlant, le ſyſtême actuel des modes & des tons ſoit entièrement moderne, & qu'il n'y ait qu'un très-petit nombre de ces airs qui puiſſe être accompagné d'un bout à l'autre ſur le mode mineur.

Dans ces airs mineurs en apparence, la ſeptième note n'étoit pas majeure, quoique la ſixième le fût quelquefois; (voyez *pl. de muſ. fig.* 145.) & l'air moduloit d'un ton à l'autre pour s'exprimer en termes modernes, ſans autre loi que celle de l'oreille du compoſiteur. Quelquefois un air très court finit dans un ton différent de celui où il a commencé; (*pl. de muſ. fig.* 146.) & quelquefois il ſe termine dans l'harmonie de la quarte ou de la quinte du ton, au lieu de celle du ton même.

L'une des particularités les plus frappantes de la muſique écoſſoiſe, eſt l'omiſſion affectée de certaines notes de l'échelle, particulièrement de la quarte & de la ſeptième. (*pl. de muſ. fig.* 147.) Pluſieurs perſonnes ont attribué cette ſingularité au peu d'étendue des anciens inſtrumens dont les chants écoſſois étoient accompagnés. C'eſt le ſentiment d'un habile profeſſeur que j'ai conſulté à Londres, & que j'ai trouvé peu crédule ſur les merveilles qu'on attribue à la muſique des montagnes d'Ecoſſe.

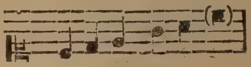
« Souvent, m'a-t-il répondu, nous nous tourmentons, nous feuilletons, nous peſtons pour découvrir des ſciences là où il n'y a que de la routine, des réalités où il n'y a que de l'imagination, enfin quelque choſe où il n'y a rien. Les degrés par où la muſique écoſſoiſe a paſſé, tiennent aux degrés de perfection des inſtrumens qu'ils ont employés. Ce fut d'abord une eſpèce de harpe où la gamme n'étoit pas complette, & puis la muſette ou cornemuſe. Tous les Ecoſſois qui ont parlé de leur muſique, en ont parlé avec paſſion & non avec ſcience : on ne trouve dans ce qu'ils en diſent, que l'imagination exaltée des montagnards Calédoniens. Le ſentiment, l'imitation & l'ignorance ont préſidé à leurs productions muſicales : je penſe qu'il ne faut pas aller plus loin, &c. »

En admettant toute la ſévérité de ce jugement ſur la muſique écoſſoiſe, il reſte encore à faire ſur la ſuppreſſion de ces deux notes de la gamme, quelques obſervations & de ſinguliers rapprochemens.

L'ancien enharmonique des Grecs, dont Plutarque attribue l'invention à Olympus, & différent du genre enharmonique qui procédoit par quarts de ton, (voyez *Enharmonique.*) donnoit par la jonction des deux tétracordes la gamme mineure, dont la quarte & la ſeptième étoient retranchées. C'étoit dans le mode Dorien, qui répondoit à notre ton de *RE* naturel, une échelle ainſi diſpoſée :

Et c'eſt exactement l'ancienne échelle écoſſoiſe en ton mineur. Ce rapport eſt aſſez ſurprenant; en voici un autre qui ne l'eſt pas moins.

L'abbé Rouſſier, dans le ſecond article de ſon *Mémoire ſur la muſique des Anciens*, parle d'une ancienne échelle chinoiſe, compoſée de ſix notes, dont Rameau avoit fait mention. Elle a été conſervée en nombres; & ſelon l'interprétation de Rameau, qui applique les nombres aux quintes aſcendantes, ils produiſent cette même échelle écoſſoiſe en ton majeur, en ajoutant ſeulement une note pour completter l'octave. C, D, E, G, A, (c) ou bien :



L'abbé Rouſſier combat cette interprétation par des raiſons qui ſemblent aſſez plauſibles, mais que l'intérêt qu'il avoit à ſoutenir un ſyſtême peut rendre ſuſpectes, tandis que celles de Rameau, qui n'avoit aucun intérêt, ni par conſéquent aucun préjugé, établiſſent du moins une échelle fort naturelle, qui ſe trouve avoir un ſingulier rapport avec l'ancien enharmonique d'Olympus, & l'ancienne échelle écoſſoiſe, par ce retranchement de la quarte & de la ſeptième.

Le ſeul morceau de muſique chinoiſe que J. J. Rouſſeau ait cité, ſemble autoriſer l'échelle de Rameau. En le corrigeant tel qu'il doit être, & tel que nous le rétabliſſons au mot *Chinois*, (*pl. de muſ. fig.* 48.) d'après les obſervations du P. Amiot, on n'y trouve ni la quarte, ni la ſeptième du ton, & l'on pourroit en effet le prendre pour un ancien air écoſſois.

Il n'y a rien, dit M. Burney, qui donne un caractère plus marqué à la mélodie, que l'omiſſion conſtante de certaines notes dans la gamme. En ſuppoſant même qu'on ne ſût pas quelles notes les Grecs retranchoient dans leur ancien enharmonique, il n'en paroît pas moins généralement vrai, qu'en compoſant cette vieille muſique grecque, que Platon, Ariſtote & tous les auteurs mirent au-deſſus de la muſique plus moderne, les premiers muſiciens ſe plaiſoient à rompre la progreſſion diatonique, & à omettre certaines notes dans la mélodie; qu'ainſi le genre des anciens airs grecs nationaux, avoit probablement beaucoup de rapport avec l'ancienne muſique écoſſoiſe, comme il eſt clair que celle-ci en a beaucoup avec la muſique des Chinois. (Voyez *Chinois.*)

Aucune nation n'a jamais appliqué la muſique à un plus grand nombre d'uſages utiles que les Ecoſſois, particulièrement dans le haut pays. On ſait à quel point le ſon de leur muſette, ou *bag-pipe*, les anime; on en a un exemple moderne, preſque auſſi fort, & certainement plus authentique que les traits les plus étonnans de la muſique ancienne. A la bataille de Quebec, en 1760, tandis que les troupes angloiſes ſe retiroient en déſordre, le général ſe plaignit à un officier ſupérieur du régiment de Fraſer écoſſois, de la mauvaiſe conduite de ſon corps. « Monſieur, répondit l'officier avec chaleur, vous aviez très-mal fait de défendre aux joueurs de muſette de jouer ce matin. Rien n'encourage autant les Ecoſſois du haut-pays dans un jour de bataille; & certainement, à préſent même, ils ſeroient encore utiles. » On en fit l'expérience, & dès qu'ils entendirent leur muſique nationale, ils ſe retournèrent, & ſe formèrent gaîment à l'arrière-garde.

Les hauts-Ecoſſois modernes, comme les anciens Grecs, chantent en travaillant à tous les genres d'ouvrages. Les chants qui ſont en uſage dans les Hébrides & ſur les côtes occidentales, ſont appelés *Luinigs*: ils ſont ordinairement courts & plaintifs; ce ſont les femmes qui les chantent, ſur-tout pendant ceux de leurs travaux où pluſieurs ſont employées enſemble, comme en trayant leurs vaches, en gardant les parcs de leurs moutons, en foulant le drap, en moulant le grain avec les moulins à bras, en fanant l'herbe, ou en coupant le bled. A Raaſay, le docteur Johnſon trouva les femmes qui moiſſonnoient ſelon leur coutume, tandis que les hommes lioient les gerbes; les coups de la faucille étoient marqués par le mouvement de la chanſon des moiſſonneurs, qu'elles chantoient toutes enſemble.

Les hommes ont auſſi leurs *Iorrums*, ou leurs chanſons pour ramer: (Voyez *pl. de muſ. fig.* 146.) ils en marquent les temps avec leurs rames; ce que les femmes font auſſi avec les inſtrumens dont elles ſe ſervent dans leurs travaux. Quand les mêmes airs ſont chantés dans les heures de repos, on marque la meſure par le mouvement d'une ſerviette que prennent tous ceux qui chantent. Il y en a un qui conduit les autres; mais à un certain endroit de l'air il s'arrête pour prendre haleine. Alors les autres continuent & achèvent l'air, en y joignant en chœur des mots & des ſyllabes, qui n'ont en général aucun ſens.

Ils aiment auſſi paſſionnément à entendre jouer de la muſette pendant leurs repas; & un voyageur qui viſite un chef de la haute Ecoſſe, eſt ordinairement régalé de quelques airs nationaux, tandis qu'il eſt à table.

Il y a quelque choſe de particulier dans la muſique des habitans de S. Kilda, quoique leur ſeul inſtrument ſoit l'un des plus mépriſables qui exiſtent, c'eſt-à-dire, la harpe juive, ou ſans pédales. Les muſes de S. Kilda ſont auſſi ſimples que ſes habitans. A la fin de la ſaiſon de leur pêche, lorſque les proviſions d'hiver de cette petite république ſont dépoſées en ſureté dans une maiſon deſtinée à cet uſage, & qu'ils nomment *Tigh-a-barrha*, ils s'y raſſemblent tous comme dans le lieu le plus ſpacieux de leurs poſſeſſions, & tiennent une aſſemblée ſolennelle; ils chantent avec des mouvemens de joie & de reconnoiſſance un de leurs meilleurs airs, dont les paroles diſent à-peu-près: « Que voudrions-nous avoir de plus? il y a une proviſion abondante de poiſſons de toute eſpèce (ils nomment ici tous les poiſſons) gardés pour nous dans Tigh-a-barrha. » Cette chanſon groſſière donne à réfléchir aux philoſophes, & ne doit pas leur être indifférente, puiſqu'elle eſt l'expreſſion de la joie d'un peuple ſimple, laborieux, & qu'elle donne en quelque ſorte la meſure du bonheur qui peut ſuffire à l'homme.

Parmi les airs du bas-pays, il y en a quelques-uns qui ne le cèdent point à ceux des montagnes. L'un des plus connus eſt celui qui a pour titre *Cold and Raw.* (*pl. de muſ. fig.* 147.) Voici l'anecdote qui lui a donné de la célébrité. La Reine Marie, femme de Guillaume III, déſirant un après-dîner d'entendre de la muſique, envoya chercher M. Goſlin, gentilhomme de ſa chapelle, Miſtriſs Arabelle Hunt, qui avoit une belle voix, & le fameux Henri Purcell. Après qu'ils eurent exécuté quelques morceaux de muſique nouvelle, la Reine qui commençoit à en être laſſe, dit à Miſtriſs Hunt de chanter l'ancienne Ballade écoſſoiſe, *Cold and Raw*, ce qu'elle fit en s'accompagnant avec le luth, au grand déplaiſir de Purcell, qui reſta ſans emploi au clavecin. Pour faire connoître qu'il n'en avoit pas perdu la mémoire, il fit de l'air de cette chanſon la baſſe d'un mouvement de la première ode qu'il mit en muſique pour le jour de la naiſſance de la Reine.

Il eſt extrêmement difficile de ſe procurer de ces anciens airs dans leur ſimplicité primitive. Souvent

parmi plusieurs copies, toutes notées par des gens du pays, il n'y en a pas deux qui soient parfaitement semblables, & il n'est pas toujours aisé de reconnoître quelle est la plus exacte. Quelques airs originairement composés pour la harpe, ont pu être considérablement altérés pour s'accommoder à la musette. D'autres ont été travaillés par les musiciens modernes, qui souvent les ont peut-être moins perfectionnés que gâtés.

Ceux que j'ai choisis pour exemples dans cet article sont tous exempts de ces altérations; ils m'ont été certifiés originaux par des Ecossois amateurs zélés de leur musique nationale. Il en est de plus agréables, mais non de plus authentiques.

(*M. Ginguené.*)

EFFET. *s. m.* Impression agréable & forte que produit une excellente musique sur l'oreille & l'esprit des écoutans : ainsi le seul mot *effet* signifie en musique un grand & bel *effet*. Et non-seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*effet ;* mais on y distinguera, sous le nom de *chose d'effet*, toutes celles où la sensation produite paroît supérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître sur le papier les choses d'*effet ;* mais il n'y a que le génie qui les trouve. C'est le défaut des mauvais compositeurs & de tous les commençans, d'entasser parties sur parties, instrumens sur instrumens, pour trouver l'*effet* qui les fuit, & d'ouvrir, comme disoit un ancien, une grande bouche pour souffler dans une petite flûte. Vous diriez, à voir leurs partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *effets* prodigieux, & si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite musique maigre, chétive, confuse, sans *effet*, & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire l'œil cherche sur les partitions des grands maîtres ces *effets* sublimes & ravissans que produit leur musique exécutée. C'est que les menus détails sont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuse point par des foules d'objets petits & puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *effets*, & que la force & la simplicité réunies forment toujours son caractère. (*J. J. Rousseau.*)

Effet. L'une des parties de la musique les plus mobiles, les plus susceptibles des vicissitudes du temps, c'est l'*effet*. Comme il n'est rien par lui même, mais seulement par une impression faite sur les organes, il existe à différens degrés, selon que ces organes ont plus ou moins de délicatesse & de culture, selon qu'ils ont été frappés plus ou moins habituellement par des émotions antérieures, & que l'exercice, ou si l'on veut l'expérience de l'oreille, a resserré ou accru le cercle de ses sensations, & pour ainsi dire de ses besoins.

Le premier, qui ayant une sensation forte à faire naître après une sensation douce, non content de donner tout-à-coup à son harmonie une marche, une combinaison moins commune, moins prévue, fit tomber fortement sur le même accord tout son orchestre à-la-fois, produisit sans doute un *effet* prodigieux.

Le premier, qui pour prolonger une expression de terreur, fit bruire à sons répétés les notes les plus basses de tous les instrumens à cordes, dut faire frissonner son auditoire; & si quelqu'un entreprit alors de décrire cet *effet* d'orchestre, il put dire sans trop d'exagération, qu'en écoutant ces sons terribles, les cheveux dressoient à la tête. Des sons doux, lents, soutenus, succédant à ces secousses violentes, produisirent une sorte d'enchantement, & cette alternative de douceur & de force dut suffire long-temps à des auditeurs novices & sensibles.

Ces morceaux des premiers maîtres se sont conservés pour la plupart; qu'on les exécute aujourd'hui, on les trouvera sans *effet*. Les instrumens à vent dont on faisoit alors peu d'usage, dont plusieurs même n'étoient pas connus, ont, à mesure qu'ils étoient introduits dans l'orchestre, fait connoître des *effets* nouveaux. En Italie, encore aujourd'hui, les bassons, les cors, les haut-bois, rarement les flûtes, plus rarement encore les clarinettes, et jamais ces trois derniers instrumens à la fois, sont tout ce qui, joint aux instrumens à cordes, sert à produire les plus grands *effets*. A l'opéra de Paris, il nous faut à la fois flûtes, haut-bois, clarinettes, cors & bassons; plus des timbales maudites, sans lesquelles point d'*effet* pour le plus grand nombre des oreilles, & avec lesquelles, sauf quelques marches ou quelques bruits de guerre, il ne peut y avoir de véritable sensation musicale.

M. Gluck y a de plus fait ajouter des *tromboni*, qui dans plusieurs morceaux d'Alceste firent un *effet* nouveau, terrible, & tout-à-fait convenable aux objets représentés. Mais l'oreille s'y est faite ensuite; on les emploie par-tout à l'opéra : ils ont même passé dans d'autres orchestres, & bientôt il n'y aura plus pour nous de musique d'*effet* sans tromboni. Il n'y a pas de raison pour ne pas chercher maintenant chez des nations barbares les instrumens les plus extraordinaires, pour faire une ou deux fois un *effet* surprenant, unique, qui bientôt deviendra commun.

(*M. Ginguené.*)

EFFETS *de la musique chez les anciens.* Si l'on vouloit entasser ici toutes les histoires qui ont été rapportées par les historiens & les philosophes les plus graves et les plus respectables de la Grèce & de Rome, rélativement au pouvoir moral, médicinal & surnaturel de l'ancienne musique, cet article seroit aussi rempli des miracles des musiciens, que la légende dorée l'est des miracles des saints. Il suffira de recueillir & d'examiner sommairement les principaux faits ra-

contés par les anciens auteurs, & soutenus par les modernes. On peut les ranger en trois classes.

1°. Les effets de l'ancienne musique sur la civilisation & sur les mœurs.

2°. Sur les passions.

3°. Sur les maladies.

Parmi les *effets* de la première classe, un des plus singuliers & des plus frappans, est rapporté par l'historien Polybe, écrivain respectable par son exactitude & par sa gravité. Après avoir parlé de quelques actes de cruauté & d'injustice, exercés par les Etoliens contre les habitans de Cynœtha leurs voisins, il ajoute que jamais peuple ne mérita si bien d'être traité cruellement que les Cynœthéens, qui seuls de tous les peuples de l'Arcadie, avoient conservé des mœurs féroces & sauvages, tandis que les autres Arcadiens étoient distingués dans la Grèce par leur humanité, leur hospitalité & leur respect pour les dieux. La raison que Polybe donne de cette différence, c'est que les Cynœthéens étoient le seul peuple d'Arcadie qui eut aboli une institution sagement établie par leurs ancêtres, & parfaitement adoptée au genre & aux dispositions particulières des peuples de cette contrée, c'est-à-dire, la science & l'exercice de la musique; de cette véritable & parfaite musique, ajoute l'historien, qui est utile en effet dans tous les états, mais qui est absolument nécessaire aux habitans de l'Arcadie.

« . . . Il ne faut pas croire que les premiers Arcadiens agirent sans une forte nécessité, lorsque malgré la rigidité & l'austérité de leur vie & de leurs mœurs dans tous les autres points, ils incorporèrent cet art dans l'essence même de leur gouvernement; lorsqu'ils obligèrent non-seulement les enfans, mais les jeunes gens, jusqu'à l'âge de trente ans, à persévérer dans l'étude constante & dans la pratique de cet art, & qu'ils établirent des fêtes publiques où la musique jouoit le premier rôle, en célébrant les louanges des dieux & des héros.

« Les anciens n'établirent point ces usages pour en faire des instrumens du luxe & d'une indolente oisiveté; mais ils considérèrent la vie pénible & laborieuse à laquelle les Arcadiens étoient accoutumés, & l'austérité naturelle de leurs mœurs, qui provient de l'air froid & pesant dont la plus grande partie de leur province est couverte, & ce fut pour adoucir ces dispositions naturelles qu'ils fondèrent des fêtes & des sacrifices publics ou les deux sexes étoient réunis & se livroient ensemble aux plaisirs de la danse & de la musique. Mais les Cynœthéens abolirent tous ces arts, quoique l'air qu'ils respiroient, & la situation de leur ville, étant les plus défavorables de toute l'Arcadie, leur rendissent ces remèdes plus nécessaires: aussi furent-ils continuellement engagés dans des querelles & des guerres intestines, jusqu'à ce qu'ils devinrent enfin si cruels & si sauvages, que parmi toutes les villes de la Grèce, il n'y en eut aucune où il se commît jamais de crimes aussi nombreux & aussi énormes. . . .

« Cela suffit, dit l'historien en finissant, pour rappeler aux Arcadiens, que la musique fut d'abord établie dans leur gouvernement, non par un vain amour du plaisir, mais par des motifs assez solides pour les engager à n'en abandonner jamais la pratique. Les Cynœthéens peuvent aussi tirer quelque avantage de ces réflexions; & si les dieux leur accordent de meilleurs sentimens, ils retourneront leur esprit vers la culture des arts qui peuvent adoucir leurs mœurs, & particulièrement de la musique, seuls moyens par lesquels ils puissent espérer de dépouiller cette férocité brutale qui les a distingués si long-temps. »

Quoique Polybe semble attribuer ici à la musique seule ces admirables effets, il est probable qu'une partie au moins en étoit due à la poésie dont elle étoit accompagnée; & qui remplie de gravité, de majesté, de piété & de respect envers les dieux & les héros dont elle célébroit les bienfaits & les actions glorieuses, devoit avoir une grande influence sur l'ame des jeunes gens, dans l'éducation desquels on donnoit une part si considérable à ces deux arts réunis.

On sait qu'Homère place un musicien auprès de Clytemnestre pendant l'absence d'Agamemnon, pour gardien de sa chasteté; & qu'Egisthe ne put faire aucun progrès dans l'ame de cette reine, jusqu'à ce qu'il eût éloigné ce musicien, dont les chants lui présentoient sans cesse les images de la vertu. Mais c'est encore à la poésie qu'il faut attribuer ces leçons de chasteté, que la musique n'auroit pu donner sans elle. Comme tous les poètes étoient alors musiciens, & qu'ils chantoient eux-mêmes leurs vers, on les appeloit indifféremment chanteurs & poètes.

Mais en prenant même à la lettre le récit de Polybe & les vers d'Homère, ils prouveroient plutôt, à une si haute antiquité, la sensibilité des Grecs, que l'excellence de leur musique. Car il ne faut pas oublier que la lyre des Grecs n'avoit d'abord que trois ou quatre cordes, que pendant plusieurs siècles elle n'en eut tout au plus que sept ou huit; que la voix étoit réglée & gouvernée pour ainsi dire par ce petit nombre de sons; que cependant ces effets miraculeux de la musique sur les mœurs sont attribués à ces temps obscurs & fabuleux où l'on doit supposer que l'art étoit dans son enfance, & où les auditeurs étoient pour le moins aussi ignorans que les chanteurs.

Passons maintenant aux *effets* de la musique sur les passions.

Plutarque, dans son *Dialogue sur la Musique*, dit que Terpandre, par le secours de cet art, appaisa une violente sédition à Lacédémone. Il rapporte, dans

sa vie de Solon, que ce célèbre législateur, en chantant une élégie d'une centaine de vers qu'il avoit composés lui-même, excita les Athéniens, ses compatriotes, à renouveler la guerre contre les Mégariens, & les enflamma de telle sorte qu'ils ne prirent de repos qu'après la prise de Salamine, qui étoit l'objet de la guerre. Diogène-Laërce, Pausanias & Polyen, attestent le même fait.

Pythagore, si l'on en croit Boëce, voyant un jeune étranger pris de vin, & dans une rage si violente qu'il étoit sur le point de mettre le feu à la maison de sa maîtresse, qui lui avoit préféré son rival; voyant sur-tout qu'il étoit encore animé par le son d'une flûte, qui jouoit sur le mode Phrygien, ordonna à la joueuse de flûte, de changer de mode, & de jouer sur un ton grave & doux, & suivant la mesure qu'on donnoit ordinairement au spondée; aussi-tôt le jeune homme reprit sa tranquillité & sa raison. On attribue un trait du même genre à Damon, maître de musique de Socrate; & Empédocle passoit pour avoir aussi prévenu un meurtre, par le son de sa lyre.

Plutarque rapporte d'Antigenide, ce que d'autres disent de Timothée, qu'en jouant devant Alexandre un air très-animé, il enflamma tellement le courage de ce prince, qu'il se leva sur le champ de table, & saisit ses armes.

Le peintre Théon, qui connoissoit la vertu de cette musique martiale, eut l'adresse de s'en prévaloir, en exposant un tableau où il avoit représenté un soldat prêt à fondre sur l'ennemi; il prit, dit Elien, la précaution de faire sonner la charge, par un joueur de flûte; & dès qu'il vit les spectateurs suffisamment animés par cette musique, il découvrit son tableau, qui excita une admiration universelle.

Thucydide, cité par Aulugelle, dit que lorsque les Lacédémoniens marchoient au combat, un flûteur, *Tibicen*, les précédoit en jouant une musique douce, pour tempérer leur courage, de crainte que par trop d'ardeur & de témérité, ils ne se précipitassent avec une impétuosité aveugle: car en général, leur courage avoit plutôt besoin d'être reprimé qu'excité. Cependant dans un engagement avec les Messéniens, ils étoient près d'être vaincus, quand le célebre Tyrthée, qui ce jour là jouoit de la flûte à la tête des troupes, les voyant prendre la fuite, quitta sur le champ le mode Lydien, & joua sur le mode Phrygien, qui ranima si bien leur courage, amolli par le mode précédent, qu'ils remporterent une victoire complette.

Ne disputons point sur la vérité de tous ces faits, mais recherchons si dans ces premiers âges, il étoit nécessaire que l'art fût parvenu à une grande perfection, pour opérer avec tant de puissance.

La lyre de Terpandre, lorsqu'il appaisa cette sédition à Sparte, ne faisoit qu'accompagner sa voix. Il étoit excellent poète, & il est probable que, dans cette occasion, ses vers furent plus persuasifs que sa musique. On a déja remarqué combien la mélodie & la modulation étoient alors bornées par le peu d'étendue de la lyre; quelque desir qu'eût Terpandre d'en étendre les limites, il ne fut pas sans doute assez imprudent pour s'exposer une seconde fois à la peine que les Ephores lui avoient déja fait subir pour y avoir ajouté une seule corde.

La disposition guerrière où Solon trouva la jeunesse Athénienne, & les accens persuasifs de son élégie, qui tiroit un nouvel intérêt & un nouveau pathétique des circonstances, contribuèrent sans doute autant que la musique à la prise de Salamine. La mélodie bornée alors à un petit nombre de notes, étoit peu susceptible de variété, & le rhythme du vers élégiaque, réglé seulement par le dactyle, le spondée, & quelquefois l'anapeste, le rendoit moins propre aux grands *effets* que le vers lyrique.

Le pouvoir attribué à la flûte dans l'aventure de Pythagore, perd beaucoup de son merveilleux, quand on considère que ce pouvoir s'exerçoit seulement sur des gens troublés par les fumées du vin. Aujourd'hui même, il seroit peu difficile de rendre furieux par le son d'un tambour & d'un mauvais haut-bois, une troupe de jeunes gens ivres: mais après ce premier accès de rage, si le haut-bois jouoit sur un ton plus grave, & retardoit la mesure par degrés, nous verrions bientôt nos braves se rallentir, s'assoupir même, sans être tentés d'en avoir une plus haute idée de la musique ni de l'exécution.

Quant au pouvoir particulier de la flûte de Timothée ou d'Antigenides sur Alexandre, est-il donc étonnant qu'un prince jeune & guerrier, extrêmement sensible aux charmes de la musique, entendant jouer une charge ou une marche militaire, se soit aussitôt levé de table, ait saisi ses armes, & dansé la pyrrhique? Falloit-il que le talent du musicien fût extraordinaire & la musique merveilleuse, pour produire un *effet* si naturel? Un prince de Thrace, dont parle Xénophon, liv. VII, fut animé de la même manière par le son de flûtes & de trompettes, faites d'une peau de bœuf sans apprêt. Il dansoit avec autant d'impétuosité & de vitesse, que s'il eût tâché d'éviter un trait lancé contre lui. Doit-on croire pour cela que dans la ville de Cérasonte, où l'on dit que le fait arriva, la musique fût parvenue à un plus haut degré de perfection qu'ailleurs?

On ne doit non plus rien conclure en faveur de la musique & des musiciens, qui sous le règne d'Eric II, roi de Danemarck, avoient, si l'on en croit Saxon le grammairien, le pouvoir de mettre en fureur ceux qui les écoutoient: car c'étoit dans un siècle & dans un pays barbare, où la musique l'étoit autant que les

mœurs. Toute imparfaite qu'elle étoit, son pouvoir sur les passions étoit pourtant le même qu'au siècle d'Alexandre. On prétend que la musique produisit les mêmes *effets* à la cour de Léon X; il est vrai qu'elle commençoit à sortir de la barbarie, quoique bien éloignée de l'état de perfection où elle est aujourd'hui.

Tout cela prouve que la meilleure musique de chaque siècle, quelque grossière & imparfaite qu'elle soit, a toujours un grand pouvoir sur les affections humaines, & qu'elle passe dans ce même siècle pour être délicieuse, parfaite, inimitable. De là les éloges hyperboliques qu'on a faits dans tous les temps & dans tous les pays, d'une musique qui, dans les âges suivans, devient insupportable aux gens de goût; & peut être que plus le siècle & la musique sont barbares, plus ses *effets* sont puissans.

Voici un trait qui pourroit autoriser cette opinion.

Un voyageur célèbre (M. le Vaillant) au milieu des déserts de l'Afrique, donnant à toute sa suite, composée de Hottentots, une petite fête, s'aperçoit qu'il leur a distribué trop de tabac, qu'ils vont tous s'enivrer. Pour leur faire quitter leurs pipes, il a recours à la musique; mais à quelle musique? « Je me fis apporter, dit-il, un petit coffret, que je plaçai sur mes genoux. Je l'ouvris: jamais charlatan n'y eût mis autant d'adresse & de mystère. J'en tirai ce noble & mélodieux instrument, assez commun dans quelques provinces, & qu'on voit dans les mains des écoliers & du peuple, en un mot une *Guimbarde*. »

« Je commençois à peine un air de pont-neuf, que je vis tout mon monde descendre silencieusement les pipes & me considérer bouche béante, le bras à demi tendu, les doigts écartés, dans l'attitude de ces gens qu'une bonne vieille vient d'ensorceler. Mais leur extase n'égaloit point encore leur plaisir; toutes les oreilles dressées, & les têtes immobiles, penchées de mon côté, ne perdoient pas le moindre son de l'instrument; ils ne purent tenir à leur enthousiasme: chacun insensiblement quitte sa place pour s'approcher & jouir de plus près; je crus voir le moment où tous ensemble alloient se prosterner devant le dieu qui opéroit ces prodiges: je riois en moi même comme un fou, & faisois mes efforts pour ne pas éclater; ce qui eût bientôt dissipé le prestige. »

« Quand je l'eus savouré à mon aise, je me saisis de celui de mes gens qui se trouvoit le plus près de moi; & l'armai de mon luth merveilleux. J'eus beaucoup de peine à lui faire comprendre la manière de s'en servir: lorsqu'il y fut tant bien que mal arrivé, je le renvoyai à sa place. Je m'étois bien douté que les autres ne seroient contens que lorsqu'ils auroient aussi chacun le leur. Je distribuai donc autant de guimbardes que j'avois de Hottentots à ma suite; & ramassés ensemble, les uns faisant bien, les autres faisant mal, d'autres plus mal encore, ils me régalèrent d'une musique à épouvanter les furies. Jusqu'à mes bœufs, inquiétés de ce bourdonnement affreux, & qui se mirent à beugler, tout mon camp fut le théâtre d'un charivari dont rien n'offre l'exemple. C'étoit, de toutes parts, l'image d'un vrai jour de sabbat. »

« A l'air de stupéfaction dont je les avois frappés; en essayant moi-même l'instrument ridicule, je m'étois persuadé qu'on étonne de simples esprits avec de bien simples moyens; & malgré tout ce que raconte l'histoire des grands talens d'Orphée, & des miracles de sa musique, je suis toujours tenté de faire honneur aux poètes de cette lyre harmonieuse, que leur seule imagination a divinisée. » (*Voyage de M. le Vaillant, en Afrique.*)

Reste l'influence médicale de la musique, ou son pouvoir sur les maladies.

Martianus Capella, nous assure que le chant pouvoit guérir de la fièvre, & qu'Asclépiade guérissoit la surdité par le son de la trompette. Ainsi le même bruit qui auroit pu occasionner cet accident à quelques hommes, en étoit, pour d'autres, le meilleur spécifique! C'est la vipère qui guérit ses propres morsures. Plusieurs modernes ont assuré que les sourds entendent mieux dans un grand bruit; & le docteur Willis en particulier, parle d'une femme qui ne pouvoit rien entendre que lorsqu'on battoit du tambour. Son mari avoit pris un tambour à son service, pour jouir du plaisir de causer avec elle.

Mais pour revenir aux anciens, si nous en croyons le témoignage de Plutarque, Thaletas, de Crète, délivra les Lacédémoniens de la peste par la douceur de sa lyre. On trouve dans d'autres auteurs une foule de traits semblables: c'est Xénocrate qui employe le son des instrumens pour guérir les maniaques; c'est Théophraste qui assure que la musique est un souverain remède pour l'affoiblissement & le dérangement de l'esprit, & que le son de la flûte peut guérir l'épilepsie & la goutte sciatique. Galien ordonne sérieusement de jouer de la flûte sur la partie souffrante, à-peu-près comme on y applique les bains de vapeurs. Le son du même instrument étoit encore un spécifique pour la morsure des vipères, selon Théophraste & Démocrite. Aristote accorde à la musique le pouvoir d'adoucir les châtimens. Les Tyrrhéniens, dit-il, ne fouettent jamais leurs esclaves qu'au son de la flûte: ils regardent comme une preuve d'humanité de donner ce contre-poids à la peine qu'ils leur font subir; & pensent que cette diversion leur fait perdre toute idée de supplice. Ajoutons à cela ce que dit Julien Pollux, que dans les vaisseaux à trois rangs de rames, il y avoit un *flûteur*, non-seulement pour marquer le temps & la cadence pour chaque coup de rames; mais pour amuser & flatter les rameurs par la douceur de la mélodie. C'est cet usage qui a fait

dire à Quintilien, que la musique est un don de la nature, qui nous fait supporter avec plus de patience la peine & le travail.

M. Burette, dont l'opinion doit avoir d'autant plus de poids dans cette matière, qu'il étoit médecin de profession, après avoir examiné & discuté tous les faits, regarde comme possible que la musique en donnant aux nerfs, aux fibres & aux esprits animaux, des secousses & des vibrations réitérées, ait pu être employée pour la guérison de certaines maladies. Mais il ne croit pas que la musique ancienne possédât cette vertu plus éminemment que la moderne : il croit plus tôt que la musique la plus grossière & la plus commune, est aussi capable d'opérer utilement dans ces occasions, que la plus raffinée & la plus parfaite. Les sauvages de l'Amérique prétendent faire les mêmes cures par le bruit & l'informe jargon de leurs instrumens grossiers; & dans la Pouille, où l'on dit que la piqûre de la tarentule se guérit par le moyen d'une musique qui excite le desir de danser, on emploie pour cela un air commun, qui pour l'ordinaire est joué le plus grossièrement du monde. M. Burette, ainsi que le docteur Mead, Baglivi, & tous les savans de ce temps là, semblent n'avoir pas douté de ce fait de la tarentule : mais des recherches philosophiques & curieuses ont prouvé depuis, qu'il étoit fondé sur la charlatannerie & sur la fraude. (Voyez Serrao, *della tarentola*, *overo falangio di Puglia*.

Il faut une forte dose de crédulité pour croire possible que la musique ait pu guérir la peste. Pour expliquer ce prodige opéré par Thaletas, il faut donc considérer quelques circonstances que Plutarque ne rapporte pas. D'abord il est certain que ce poète fut reçu parmi les Lacédémoniens, pendant la peste, par ordre de l'oracle; que d'après le motif qui l'avoit appelé, toute la poésie des hymnes qu'il chantoit devoit consister en prières & en supplications pour détourner la colère des dieux loin de ce peuple, qu'il exhortoit sans doute à des sacrifices, des expiations, des purifications, & autres actes de piété. Toutes ces cérémonies superstitieuses ne pouvoient manquer d'agiter les esprits de la multitude, & de faire à-peu-près les mêmes *effets* qu'ont souvent produit, chez quelques nations modernes, & dans des temps malheureux, des jeûnes, des processions, qui exaltoient le courage & ranimoient l'espérance. La maladie, ayant probablement atteint son plus haut point de malignité quand le poète musicien arriva, dut ensuite devenir moins contagieuse par degrés : enfin cessant d'elle-même, parce que l'air devenu plus vif emporta les semences de la contagion, & recouvra sa pureté, l'extirpation de la maladie fut attribuée par le peuple, à la musique de Thaletas, qu'il avoit regardé comme le seul médiateur qui put obtenir sa délivrance.

M. Burette pense qu'il est aisé de concevoir que la musique peut réellement, sinon guérir, du moins soulager les douleurs de sciatique, & cela indépendamment du plus ou du moins d'habileté du musicien. Il suppose que cela peut se faire de deux manières. La première en flattant l'oreille & détournant l'attention; la seconde en occasionnant des oscillations & des vibrations dans les nerfs, lesquelles peut-être peuvent donner un mouvement aux humeurs, & dissiper les obstructions qui causent la maladie. De cette façon, l'action des sons de la musique sur les fibres du cerveau, & sur les esprits animaux, peut quelquefois adoucir & soulager les souffrances des épileptiques & des lunatiques, & même calmer les plus violens accès de ces deux cruelles maladies; si l'antiquité cite des exemples de ce pouvoir, nous pouvons y en opposer quelques-uns du même genre, qu'on dit avoir été produits par notre musique, & par une musique qui n'étoit pas du genre le plus exquis. Outre M. Burette, plusieurs philosophes, médecins & annatomistes modernes, ont cru, comme les anciens poètes & les anciens historiens, que la musique a le pouvoir d'affecter non-seulement l'ame, mais le systême nerveux, de manière à pouvoir procurer un soulagement passager dans certaines maladies, & même opérer à la fin une cure radicale.

Dans les mémoires de l'académie des sciences, 1707 & 1708, on trouve l'exposition de plusieurs maladies, qui après avoir vaincu & déconcerté les remèdes les plus efficaces, communément en usage, avoient enfin cédé à la douce impression de l'harmonie; M. de Mairan, dans les mémoires de la même académie, 1737, dit que, c'est la connexion mécanique & involontaire entre l'organe de l'ouie & les consonnances excitées dans l'air extérieur, jointes à la communication rapide des vibrations de cet organe avec tout le systême nerveux, que nous devons la cure des affections spasmodiques, & des fièvres accompagnées de délire & de convulsions, dont ces mémoires fournissent plusieurs exemples.

Le savant docteur Bianchini, professeur de médecine à Udine, a rassemblé tous les passages épars dans les anciens auteurs, relativement à l'application médicinale de la musique. Dans cet ouvrage, intitulé : *La Medicina d'Asclepiade, per ben curare Malatie acute*, on voit que la musique fut employée comme un remède par les Egyptiens, les Hébreux, les Grecs & les Romains, non-seulement dans les maladies aigues, mais aussi dans les chroniques. Cet auteur cite plusieurs faits arrivés à sa connoissance, dans lesquels la musique avoit eu les meilleurs *effets*; mais dont l'honneur appartenoit plus proprement à la musique moderne qu'à l'ancienne.

Il n'y en a point de plus frappant que la guérison de Philippe V, roi d'Espagne, attribuée au chant de Farinelli, & que j'ai rapportée dans mon article *Chanter*. (Voyez ce mot.)

A ce trait, cité par tous les auteurs qui ont écrit

ſur la muſique, j'en puis joindre un moins connu & qui ne mérite pas moins de l'être. La princeſſe *Belmonte*, morte à Naples il y a peu d'années, dans un âge très-avancé, ayant perdu, jeune encore, le prince, ſon mari, qu'elle aimoit paſſionnément, fut réduite, par l'excès de ſa douleur, à un état qui fit craindre pour ſa vie. Ce qui rendoit cet état plus dangereux, c'eſt qu'elle ne proféroit pas une plainte & ne verſoit pas une larme. Déja plus d'un mois s'étoit écoulé, ſans qu'il y eut le moindre changement, le moindre adouciſſement à cette poſition effrayante. Seulement vers la chûte du jour, on portoit la malade dans ſes jardins; mais, ni l'aſpect du plus beau ciel, ni la réunion de tout ce que l'art ajoutoit ſous ſes yeux aux charmes de la nature, ni même l'attendriſſante obſcurité du ſoir, rien ne pouvoit amener en elle ces émotions douces qui donnant une iſſue à la douleur, lui ôtent ce qu'elle a de poignant & d'inſupportable.

Le célèbre Raff, paſſant alors à Naples pour la première fois, voulut voir ces jardins, célèbres par leur beauté : on le lui permit; mais en lui recommandant de ne pas approcher de tel boſquet où étoit alors la princeſſe. Une des femmes de ſa ſuite ſachant que Raff étoit dans le jardin, propoſa à madame de Belmonte, non pas de l'entendre, mais de le voir & de lui permettre de venir ſaluer ſon alteſſe. Elle refuſa d'abord, mais après de nouvelles inſtances, elle ſe laiſſa fléchir. Raff approcha : en l'allant chercher on lui avoit fait ſa leçon. Après quelques momens de ſilence, la même femme pria la princeſſe de permettre qu'un chanteur ſi fameux, qui n'avoit jamais eu l'avantage de chanter devant elle, pût au moins lui faire entendre le ſon de ſa voix, & ſeulement quelques ſtrophes d'une chanſon de Rolli ou de Métaſtaſe; le refus n'ayant pas été poſitif, Raff interpréta ce ſilence, & s'étant placé un peu à l'écart, il chanta le premier couplet d'une chanſon très-touchante, de Rolli, qui commence par ce vers:

Solitario boſco ombroſo.

Sa voix qui étoit alors dans toute ſa fraîcheur, & l'une des plus belles & des plus touchantes que l'on ait entendues, la mélodie ſimple, mais expreſſive de ce petit air, les paroles parfaitement adaptées au lieu, aux perſonnes, aux circonſtances, tout cela enſemble eut un tel pouvoir ſur des organes qui ſembloient depuis long-temps fermés & endurcis par le déſeſpoir, que les larmes coulèrent en abondance. Elles ne s'arrêtèrent point pendant pluſieurs jours, mais ce fut ce qui ſauva la malade, qui ſans cette effuſion ſalutaire, eût immanquablement perdu la vie.

(*M. Ginguené.*)

EFFORT. (*Voix*) Défaut qui eſt dans le *chant* le contraire de l'aiſance; on le fait par une contraction violente de la glotte: l'air pouſſé hors des poumons, s'élance dans le même temps, & le ſon alors ſemble changer de nature; il perd la douceur dont il étoit ſuſceptible, acquiert une dureté fatigante pour l'auditeur, défigure les traits du chanteur, le rend vacillant ſur le ton, & ſouvent l'en écarte.

C'eſt de tous les défauts, qu'on peut contracter dans le chant, le plus dangereux, & celui dont on revient le moins dès qu'on l'a une fois contracté. Il ne faut pas même diſſimuler que c'eſt celui vers lequel on a le plus de propenſion dans notre chant dramatique. Tels ſont les cris au théâtre de la comédie Françoiſe.

Les grandes voix, leur volume, ſont à peu-près tout ce qu'applaudit la multitude; elle eſt ſurpriſe par un grand ſon, comme elle eſt ébranlée par un cri. Les acteurs médiocres crient pour lui plaire, les chanteurs communs forcent leurs voix pour la ſurprendre.

On reviendra tôt ou tard en France, de l'erreur des grandes voix: mais il faut attendre que le chant du théâtre ait pris les accroiſſemens dont il eſt ſuſceptible. Dès qu'il ceſſera d'être lourd, il faudra bien qu'on croie qu'il n'y a de vraies voix que celles qui ſont légères. (Voyez *Récitatif*, *légèreté.*)

(*Cahuſac.*)

* C'eſt faute d'être aſſez perſuadé de cette vérité, que les chanteurs François ont conſervé une mauvaiſe méthode, ſur-tout au théâtre. Cahuſac accuſe les grandes voix de ſe forcer, de faire des *efforts*: il ſe trompe; ce ſont les voix faibles qui s'efforcent de paroître volumineuſes. Les grandes voix n'ont pas beſoin *d'efforts*; mais il n'en eſt pas moins vrai qu'à l'Opéra François, les voix les plus ſonores crient et ſe gâtent pour paroître encore plus fortes.

Il ne faut donner de voix que ce qui eſt néceſſaire pour être entendu, & ce n'eſt pas un grand volume de voix qui peut y parvenir, mais une articulation pure & diſtincte. Dès qu'une voix ſurpaſſe ſes moyens, elle s'altère, & ſi elle paroit plus forte, elle a certainement d'autant moins de douceur & d'agrément; ainſi on perd d'un côté ce qu'on paroît gagner de l'autre, mais la perte réelle eſt bien au-deſſus de ce qu'on ſemble acquérir.

Les acteurs de l'Opéra François continuent néanmoins, malgré la prédiction de Cahuſac, à pouſſer la voix avec des efforts violens; ils croient en cela, rendre mieux les grandes paſſions & être plus près de la nature. Il faut qu'ils ſachent que ſi la nature eſt en effet le but de l'imitation théâtrale, c'eſt toujours une nature embellie, & que l'imitateur ne doit jamais tranſgreſſer les limites de l'art. Il ſe peut, qu'une femme en fureur n'obſerve aucune meſure, force ſa voix & crie, mais l'actrice ſuppoſée dans la même ſituation, doit imiter ces ſons, par des ſons adoucis,

toujours appréciables, & que l'oreille délicate des auditeurs puisse toujours entendre avec plaisir.

(*M. Framery.*)

ÉGAL *adj.* Nom donné par les Grecs au systême d'Aristoxène, parce que cet auteur divisoit généralement chacun de ses tétracordes en trente parties égales, dont il assignoit ensuite un certain nombre à chacune des trois divisions du tétracorde, selon le genre & l'espèce du genre qu'il vouloit établir. (Voyez *Genre*, *Systême*.) (*J. J. Rousseau.*)

EGAL. C'est fort improprement qu'on a donné ce nom, (si on l'a fait) au canon d'Aristoxène, dans lequel les intervalles épais, n'étoient pas plus égaux que dans celui de Pythagore. Ces deux philosophes définissoient le ton, *la différence de la quarte à la quinte. Aristoxène. page* 21: Aristoxène accordoit comme Pythagore les tons & le limma par quintes & par quartes. *Idem*, *page* 55. Comme lui il nioit que le ton dût se partager en parties égales *Idem, page* 46. Reste donc à savoir. 1°. Ce qu'il entendoit par les expressions : prendre la moitié, le tiers, le quart d'un ton. 2°. Comment il pouvoit accorder son instrument pour exécuter justement les petits intervalles.

Or, je dis que les Aristoxéniens avoient recours au monocorde, pour l'accord des demi-tons incomposés, des tiers & des quarts de ton. On ne peut douter qu'ils n'en fissent usage, puisque nous avons encore la section du canon d'Euclide, qui étoit de cette secte. Mais il y avoit entr'eux et les Pythagoriciens cette différence; que ceux ci employoient à cette division, la proportion harmonique, & les autres l'arithmétique : d'où il s'ensuit que dans l'épais des tétracordes chromatiques & enharmoniques, le plus grand intervalle étoit au grave, & le moindre à l'aigu, chez les Pythagoriciens : ce qui est conforme à la génération harmonique. (Voyez mon article *genre*.) Chez les Aristoxèniens, c'étoit tout le contraire: tous les intervalles du tétracorde alloient en augmentant du grave à l'aigu.

Soient par exemple prises sur le monocorde *a b*, par le moyen de deux chevalets, les longueurs *a c* & *a d* qui forment entr'elles le ton proposé, qu'il s'agit de diviser en trois ou en quatre parties:

a *c* *d* *b*

le Pythagoricien qui connoissoit le rapport du ton de huit à neuf, (c'est-à-dire que la corde *a d*, étant divisée en neuf parties, la corde *a c* en contient huit) multiplioit les deux termes de cette fraction par trois, pour avoir des diezes chromatiques, (des tiers de ton) & par quatre, pour avoir des diezes enharmoniques. Dans le premier cas, il divisoit harmoniquement la fraction $\frac{24}{27}$ par les deux fractions $\frac{25}{27}$ & $\frac{26}{27}$ & cette suite de termes, $\frac{24}{27}$, $\frac{25}{27}$, $\frac{26}{27}$, $\frac{27}{27}$ lui donnoit les trois intervalles cherchés, c'est-à-dire qu'il divisoit la corde *ad* en vingt-sept parties, & que les deux divisions qui tomboient entre *c* & *d* indiquoient sur le monocorde les trois tiers de ton cherché. Dans le second cas, il divisoit harmoniquement la fraction $\frac{32}{36}$ par les trois fractions $\frac{33}{36}$, $\frac{34}{36}$, $\frac{35}{36}$. C'est-à-dire qu'il divisoit *ad* en trente-six parties, & que les trois divisions qui se trouvoient entre *c* & *d*, donnoient les quarts de ton enharmoniques demandés. Aristoxène n'y faisoit pas tant de façon. Point de proportion harmonique, point de calcul. Il partageoit purement & simplement en trois ou en quatre la longueur *c d*. La premiere division lui donnoit ses dieses chromatiques, la seconde ses dieses enharmoniques.

Il plaçoit donc au grave les moindres intervalles, tandis que Pythagore les plaçoit à l'aigu. Cette conséquence n'a pas besoin d'être démontrée aux géomètres; il est encore plus inutile de le faire pour ceux qui ne le sont pas.

(*M. l'abbé Feytou.*)

EGALITÉ. (*voix.*) C'est une des qualités les plus essentielles à la voix; il n'en est point qu'on puisse appeler *belle*, si tous les sons qu'elle peut rendre, dans l'étendue qui lui est propre, ne sont entre eux, dans une parfaite *égalité*. C'est ainsi que la nature a donné à l'homme l'organe qu'elle a destiné au chant; & aux oreilles Françoises que la satiété n'a point encore gâtées, la faculté de le sentir & de l'apprécier. L'art, qui ne doit que l'embellir, & qui quelquefois l'exagère, n'a pas encore porté en France la manie de forcer la voix humaine, par de-là les sons qui constituent sa beauté. (Voyez *Etendue.*)

L'égalité est un don rare de la nature; mais l'art peut y suppléer, lorsqu'il s'exerce de bonne heure sur une organe que l'âge n'a pas roidi. (Voyez *Maître à chanter*, *Etendue*, *Voix*,

(*Cahusac.*) *

* Les voix des femmes qui ont été cultivées avec art, ont acquis des sons au-delà de l'étendue ordinaire, sans avoir pour cela perdu *l'égalité*, qui consiste principalement dans le timbre. Il n'en est pas de même des hommes, c'est-à-dire des tenores, qui ne surpassent cette étendue, qu'en prenant la voix de faucet. Cependant on remarque en ceux qui prennent cette voix avec adresse, que le passage est presque imperceptible, ce qui donne à leur voix, une sorte *d'égalité*.

(M. *Framery.*)

EGERSIS, Chanson des Grecs, pour le lever des nouveaux mariés. (M. *de Castilhon.*)

EGYPTE. *Musique des Egyptiens & des Chinois.* » Nous n'avons, dit le savant & ingénieux auteur du *mémoire sur la musique des anciens*, (1770) page 61, nous n'avons aucun monument qui nous fasse connoître

connoître qu'elles pouvoient être en particulier les bornes ou l'étendue, (M. l'Abbé Rouſſier pouvoit ajouter... le nombre ou les rapports numériques des ſons) du ſyſtême pratique des Égyptiens. Nul auteur que je ſache, n'a donné ſur ce point la moindre lumiere.» C'eſt la faute des Grecs & des Egyptiens. Les premiers ont été trop vains, les ſeconds trop myſtérieux. Les Grecs ont voulu s'attribuer l'invention des beaux arts qu'ils n'ont fait que perfectionner. Leur plagiat eſt reconnu à cet égard. (Voyez Clément-Alex. *Strom.* liv. 6. Et Philoſtrate, liv. 2. chap. 9.) A l'égard des Egyptiens, on ſait combien chez eux la ſcience étoit difficile à acquérir. Il falloit commencer au rapport de St. Clément d'Alex. *Strom. liv.* 5, par l'étude de quatre à cinq langues; ſavoir: *l'épiſtolaire*, qui étoit probablement celle du commerce, la *ſacerdotale* & *l'hyéroglifique* laquelle ſe diviſoit en *imitative* & en *ſymbolique*, & cette derniere en *tropique* & en *énigmatique*. Encore tout le monde n'étoit-il pas indifféremment admis à ces agréables préliminaires. Quoique du tems de Pythagore, les prêtres Egyptiens ne fuſſent pas auſſi éclairés, que ceux de l'antiquité la plus reculée, ils n'étoient pas à cet égard de meilleure compoſition que leurs prédéceſſeurs. On ſait combien ils éprouvèrent la patience de ce philoſophe, en le renvoyant ſucceſſivement d'une ville à l'autre, d'un temple à l'autre, d'un prêtre à l'autre, quoiqu'il ſe fût muni en partant de la Grece, des lettres de recommandation du tyran de Samos, pour le roi Amaſis. (Voyez Porphyre. *Vie de Pythag. Ed. de Kuſter.* page 10.) Saint Clément d'Alex. *Strom.* liv. 1. & St. Juſtin, *quæſt. ad ortod.* nous apprennent qu'il fut même obligé à ſon âge de ſe ſoumettre à l'humiliante cérémonie de la circonciſion. Il falloit donc pour apprendre quelque choſe en Egypte, beaucoup de patience, d'ardeur & de pénétration. Mais Pythagore qui ſentit combien leur réſerve myſtérieuſe donnoit de relief à leurs connoiſſances, profita de leur exemple dans la grande Grèce; & ſon charlataniſme à cet égard, très-ſcrupuleuſement imité par ſes diſciples, fit enſevelir ſon ſecret avec ſa ſecte, & priva la poſtérité des découvertes faites dans les ſciences par les Egyptiens.

» Or, continue M. L. R., ces ſortes de faits ne ſe devinent pas.» Ce ſavant a donc été réduit à de ſimples conjectures; auſſi convient-il, page 65, que ſon ſyſtême, n'eſt pas rigoureuſement démontré.

Le ſyſtême des Chinois offroit moins d'incertitude. Rameau nous a donné à la page 192 de ſon *code de muſique*, l'accord d'un inſtrument Chinois, que les ſavans regardent aſſez généralement, comme le type de leur échelle. Cet accord répond à celui de nos notes: ſol*, la*, ut*, ré*, mi*; étant repréſenté par les vibrations des cordes ſonores. Mais M. L. R., prétend que les anciens, ne ſe ſervoient que du calcul des longueurs de ces mêmes cordes; ce qui renverſe les rapports précédents. De-là il s'enſuit, qu'il faut prendre en deſcendant, les intervalles que Rameau a pris en montant, c'eſt-à-dire ſolfier: ſol* fa* re* ut* ſi, au lieu de
ſol* la* ut* re* mi* qui forme les mêmes intervalles, mais dans un ordre rétrograde.

Cela poſé, M. L. R. renverſe la gamme chinoiſe *ſol la ut re mi*, de cette manière, *ut re mi ſol la*. Il tranſpoſe cette dernière face en *ſol*: *ſol la ſi re mi*, & d'après ſon principe, ſolfie *mi re ſi la ſol*, qu'il regarde comme le complément diatonique de la lyre de Mercure, *mi ſi la mi*. Exemple:

Lyre de Mercure.	MI	SI LA	MI.
Pentacorde chinois.	MI *re*	SI LA *ſol*	MI.
Delà on va naturellement à l'eptacorde de Terpandre;	MI *re ut*	SI LA *ſol*	MI.
& enfin à l'octacorde de Pythagore;	MI *re ut*	SI LA *ſol fa*	MI.

auquel ce philoſophe ajouta dans la ſuite à l'aigu les trois ſons *fa ſol la*; au grave les trois ſons *re ut ſi*, & la proſlambanomène *la*, pour fortifier l'impreſſion du mode de *la*. On eut donc le ſyſtême parfait des Grecs:

La ſol fa mi re ut ſi la ſol fa mi re ut ſi la. (p. 14, 15, 16, ... 19.)

L'étendue du ſyſtême chinois eſt ſur l'inſtrument décrit par Rameau, d'une vingt-troiſième, c'eſt-à-dire, de trois octaves & un ton, exemple:

Sol la ſi re mi ſol la ſi re mi ſol la ſi re mi ſol la;
Ce que M. L. R. tranſpoſe ainſi:

Sol♭ *la*♭ *ſi*♭ *re*♭ *mi*♭ : *ſol*♭ *la*♭ *ſi*♭ *re*♭ *mi*♭ : *ſol*♭ *la*♭ *ſi*♭ *re*♭ *mi*♭ *ſol la*. Pourquoi cela? c'eſt que tous les ſyſtêmes des anciens dérivent de la progreſſion triple, c'eſt-à-dire, de la ſuite des quintes *ſi mi la re ſol*, &c.

Lyre de Mercure. *Si mi la*, par les longueurs des cordes.
3 1 9

Eptacorde. *Si mi la re ſol ut.*
1 3 9 27 81 243

Octacorde. *Si mi la re ſol ut fa.*
1 3 9 27 81 243 729

Donc la ſuite des quintes du ſyſtême grec doit compléter les demi-tons, c'eſt-à-dire, commencer où finit le ſyſtême grec, à *ſi*♭ *mi*♭ *la*♭ *re*♭ *ſol*♭ *ut*♭.

Ces deux ſyſtêmes réunis donnent donc la ſuite des quintes: *ſi mi la re ſol ut fa ſi*♭ *mi*♭ *la*♭, *re*♭ *ſol*♭, laquelle doit s'arrêter au douzième terme, parce que le treizième, *ut*♭, ne ſeroit point à l'octave du premier *ut*. (p. 31.)

Puisqu'on ne peut plus rien ajouter à cette suite de quintes, sans produire de fausses octaves, il s'ensuit donc que le systême des Grecs & celui des Chinois, ne font ensemble qu'un tout complet, un seul & même systême, si nécessairement tel, qu'on ne sauroit y ajouter aucun terme de plus, ni en retrancher quelqu'un, sans détruire toute l'économie du plan qu'il présente. (page 28.)

» Quant aux Chinois, dit M. L. Roussier (page 32.) ils ne sauroient être regardés comme les instituteurs du systême que j'ai rapporté sous leur nom. Car le huitieme terme, par lequel ils commencent ce systême, suppose naturellement l'existence de tous les termes antérieurs à celui-ci.»

» A l'égard des Grecs, on sait qu'ils n'ont été civilisés que par les Egyptiens, & que c'est d'eux principalement, qu'ils ont reçu les premiers élémens des sciences. En second lieu, c'est un fait connu, que Pythagore alla s'instruire chez les prêtres d'Egypte. »

» Le vice du systême des Chinois, & l'imperfection de leur gamme, dont les lacunes semblent toujours attendre d'autres sons, font assez voir que ces deux singuliers systêmes, ne sont chacun en particulier, que comme des débris d'un systême complet, que j'attribue aux Egyptiens. »

» Le seul nom de *lyre de mercure*, donné au systême *mi*, *si*, *la*, *mi*, ce nom dis-je, indique assez sensiblement, que c'est parmi les Egyptiens, qu'il faut chercher l'origine de la progression triple, vu que le systême n'en est que le résultat. »

Cependant M. L. R. ajoute peu après. « Je dois avertir une fois, qu'en nommant les Egyptiens, je n'entends autre chose dans tout cet ouvrage, que les premiers instituteurs des principes de la musique, chez quelque peuple qu'on veuille prendre ces instituteurs. »

Cet avertissement est un grand trait de prudence dans l'auteur : car aucun de ses raisonnemens, aucune de ses preuves, n'établit ce qu'il s'est proposé de prouver.

Rien ne prouve que les Grecs aient employé la progression triple, dans la formation de leur échelle. Cela n'eut pas été possible dans le genre enharmonique d'Archytas, d'Eratosthènes, de Didyme, ni de Ptolemée, dont les expressions numériques sont:

Archytas. $\frac{28}{27} \times \frac{36}{35} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$.

Eratosthènes. $\frac{40}{39} \times \frac{39}{38} \times \frac{19}{15} = \frac{4}{3}$.

Didyme. $\frac{32}{31} \times \frac{31}{30} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$.

Ptolémée. $\frac{46}{54} \times \frac{24}{23} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$.

Car si 36 fait partie de cette progression, il sera impossible d'y faire entrer 35, ni réciproquement. Il en est de même de 39 par rapport à 38, de 31 par rapport à 30, de 24 par rapport à 23, &c.

A l'égard des Egyptiens, s'ils ont donné dans des rêveries astronomiques, ce ne fut que dans les derniers temps, c'est-à-dire, lorsque les sciences avoient déja été, non-seulement inventées, mais oubliées. Du temps de Strabon, on voyoit encore à Héliopolis, les vastes édifices qu'avoient autrefois occupés les fameux prêtres philosophes & astronomes, mais il n'y en avoit pas un seul alors, & les sciences n'y étoient nullement cultivées. (Voyez *Strabon*, liv. 17.) Ce fut probablement dans ces temps d'ignorance que les Egyptiens, les Juifs & les Grecs s'occupèrent de ces propriétés numériques, & substituèrent un langage abstrait & inintelligible aux saines idées de physique & de morale qui avoient rendu si célèbres les anciens prêtres d'Egypte. M. L. R. rapporte lui-même, p. 73 de son mémoire, un passage de Dion Cassius, qui sappe son systême par les fondemens *Id ab Ægyptiis haud ità dudùm institutum ad omnes homines dimanavit.* Il faut être auteur d'un systême pour prétendre l'appuyer par des citations qui disent précisément le contraire de ce qu'il s'agit de démontrer. C'est cependant ce que paroît vouloir faire M. L. R., par rapport à ce texte, qui est très-formel, & qui se rapporte parfaitement avec ce que l'histoire nous apprend de la décadence des sciences en Egypte.

Le voyage de Pythagore en Egypte ne forme aucune présomption en faveur de cette contrée. N'avoit-il voyagé qu'en Egypte? n'avoit-il rien appris qu'en Egypte? On rapporte, dit Porphyre, p. 8, qu'il avoit appris les sciences exactes chez les Egyptiens, les *Chaldéens* & les *Phéniciens*, car de temps immémorial, les Egyptiens ont été très-attachés à la géométrie : *les Phéniciens*, *aux nombres & aux proportions numériques*, & les Chaldéens à l'observation des mouvemens célestes. Il est donc plus probable qu'il a pris son systême numérique chez les Phéniciens, ou même chez les Hébreux, qu'en Egypte.

On ne peut pas non plus leur attribuer un systême musical semblable à celui de M. L. R., d'après la prétendue lyre de Mercure : 1°. l'autorité de Boëce n'est pas préférable à celle de Diodore de Sicile qui ne donne que trois cordes à cette lyre (voyez *lyre*) & trois cordes diatoniques; mais à coup sur, elle n'est pas préférable à celle de Nichomaque qui ne dit rien de ce que lui prête Boëce, liv. c. 20, voyez leurs textes, au mot *Lyre*. Boëce ne donne que quatre cordes à cette lyre; Nichomaque lui en donne sept. *Nichom.* liv. II, p. 29. 2°. Les Egyptiens ne sont pas les inventeurs des autres instrumens de musique usités chez les anciens. C'est aux Cappadociens qu'est due l'invention du nablion, aux Assyriens, celle du dichordon; aux Siciliens, celle de la phorminge, qui

est une espèce de cythare, & celle des crotales. La sambuque est due aux Troglodites ; la flûte ou fistule aux Phrygiens.

Pour les Chinois, nous ne savons pas si l'instrument de Rameau représente leur véritable systême ; mais que cela soit ou non, très-certainement les cordes de cet instrument n'ont pas les rapports que leur assigne Rameau, *Mémoire*, p. 26. Leur véritable rapport est 6, 7, 8, 9, 10 ; cela est beaucoup plus simple ; cela est pris dans la gamme de la nature : *ut*, *ut*, *sol*, *ut*, *mi*, *sol*, *la*, *ut*, *re*, *mi*. Faites
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10.
de *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4, la lyre de Mercure ; de *mi sol la ut re mi*, 5, 6, 7, 8, 9, 10, l'eptacorde, ou plus tôt l'exacorde de Terpandre, auquel il aura ajouté une corde *fa* pour le rendre plus diatonique ; faites enfin de *sol la ut re mi*, 6, 7, 8, 9, 10, le pentacorde chinois ; voilà une suite de systêmes bien liés, sans transposition, sans inversion, sans complication. Il n'est pas possible d'en trouver un plus simple, un plus cohérent, un plus harmonieux. Donc c'est celui de la nature ; donc c'est celui des premiers peuples policés.

Le temps ne me permet pas de rapporter, moins encore d'examiner dans cet article, les nombreuses citations que l'auteur apporte en preuve de ce systême ingénieux. On verra, art. *Grèce*, qu'il s'en faut beaucoup qu'elles établissent ce qu'il avoit à prouver d'une manière péremptoire : on y verra que ce systême n'a qu'une simplicité apparente qui ne peut convenir au plus ancien des systêmes. On y verra, que si par son mémoire, M. L. R., s'est acquis la réputation d'un savant, il doit perdre par cet ouvrage celle d'harmoniste, & de profond harmoniste, qu'il avoit si bien méritée par son excellent *Traité des Accords*.

Le mémoire sur la musique des anciens est une savante production ; le traité des accords est un ouvrage judicieux : l'auteur présente dans le premier, une théorie qui n'est appuyée ni sur l'histoire, ni sur l'expérience ; dans le second, il offre une théorie simple, & par là très-propre à diriger dans la pratique, les artistes les moins instruits. L'un enfin, fera toujours naître la reconnoissance des musiciens, l'autre ne peut qu'occasionner à l'auteur des contradictions de la part des savans.

Cependant M. L. R. croit « qu'il seroit heureux que revenant aujourd'hui à ces mêmes proportions, les seules avouées de nos pères, nous nous trouvassions ainsi affranchis d'une multitude d'erreurs qui défigurent encore notre systême, & qu'on n'y vît plus que le principe si simple sur lesquels les premiers maîtres des arts & des sciences, les instituteurs des Grecs & du genre humain, avoient fixé la musique parmi eux. »

Les nations chez lesquelles les sciences se transplantent actuellement, pourront peut-être un jour exécuter ce projet. C'est dans cette vue, dit M. L. R., que je leur offre ce mémoire. »

Est-ce de l'Amérique que l'auteur entend parler ? Qu'il consulte les musiciens françois les plus instruits ou les plus habiles, tous lui diront que si les Canadiens ou les Pensylvains adoptoient une harmonie dont les tierces majeures seroient dans le rapport de 64 à 81, elle seroit excellente pour mettre en fuite, en cas d'attaque, les Hurons ou les sauvages des montagnes bleues. (*M. l'abbé Feytou.*)

EGYPTIENS. (*Histoire de la Musique chez les*) On convient généralement que l'Egypte est une des premières contrées du globe où l'on ait cultivé les arts & les sciences. L'architecture, par exemple, y fut connue dans des siècles si reculés, qu'Hérodote, le plus ancien historien de la Grèce, ne put jamais découvrir, dans ses voyages en Egypte, l'époque de la construction des pyramides, ni se procurer l'explication des hiéroglyphes qu'elles contenoient. Les débordemens du Nil, & la confusion des terres qui en étoit la suite, rendoient nécessaire aux *Egyptiens* la géométrie, dont ils passent pour les inventeurs. Toute l'antiquité avoue que Pythagore dut aux leçons de leurs Prêtres presque toute sa science, & sur-tout celle de la musique. Il est en effet naturel de supposer que les dimensions harmoniques & géométriques des sons, & les lois de leurs proportions réciproques furent inventées par ces anciens géomètres, qui avoient porté la science du calcul à sa plus haute perfection, long temps avant l'arrivée du sage de Samos.

Il est vrai que Diodore de Sicile assure qu'il leur étoit défendu de cultiver la musique, & qu'ils la regardoient non-seulement comme inutile, mais même comme nuisible, & capable d'efféminer l'esprit des hommes : mais on peut lui opposer le témoignage de Platon, qui avoit voyagé en Egypte, exprès pour s'instruire des arts & des sciences qui y florissoient, & s'étoit attaché particulièrement à la musique. Il dit dans un de ses dialogues, qu'il n'étoit permis en Egypte d'offrir aux jeunes gens assemblés que de belles formes & une excellente musique. On avoit fixé ce que devoient être ces formes & cette musique ; elles seules étoient admises dans les temples, & il n'étoit permis à aucun artiste, peintre, sculpteur ou musicien, d'y faire la moindre altération. « Cela est, ajoute ce grand philosophe, dans le véritable esprit d'une sage législation & d'un bon gouvernement. D'autres pratiques de ces peuples sont peut-être blâmables ; mais rien de plus juste que ce qu'ils ordonnent relativement à la musique. C'est une chose digne de remarque, qu'ils aient été capables de faire de si sages lois sur un objet de ce genre, & d'établir d'une manière fixe une mélodie capable de rectifier la perversité de la nature. Ce n'a pu être l'ouvrage que de la Divinité, ou de quelque homme divin ; & l'on dit effectivement en Egypte

que cette musique, conservée depuis si long-temps, fut composée par Isis, ainsi que la poésie. »

Strabon dit aussi que les enfans apprennent en même temps les lettres, les chants fixés par la loi, & certaine espèce de musique établie par le gouvernement, exclusivement à toute autre.

Les Grecs qui ne renonçoient qu'à leur corps défendant, au mérite de toutes les inventions, attribuoient eux-mêmes aux *Egyptiens* celle de plusieurs anciens instrumens de musique, tels que la lyre triangulaire, la flûte-seule, la tymbale & le systre, instrumens que les prêtres avoient tant multipliés dans les cérémonies religieuses, & qui étoient en général tellement en faveur chez les *Egyptiens*, qu'on appeloit souvent l'Egypte par dérision, le pays des systres, comme on disoit que la Grèce étoit gouvernée par la lyre.

Hérodote dit que les Doriens, l'un des plus anciens peuples de la Grèce, étoient originaires d'Egypte; & comme les trois plus anciens modes de la musique grecque étoient le dorien, le phrygien & le lydien, il est probable que la colonie égyptienne, qui peupla cette province, y apporta la musique & les instrumens de son pays. La profession de musicien étoit héréditaire en Egypte, comme toutes les autres professions. Cette coutume fut imitée par les Hébreux, & Hérodote dit que les habitans de Lacédémone, qui étoient Doriens, ressembloient aux *Egyptiens* leurs ancêtres, en ce que leurs musiciens étoient tous de la même famille; leurs prêtres aussi, comme ceux d'Egypte, apprenoient la médecine & à jouer des instrumens à cordes, en même-temps qu'ils étoient initiés aux mystères de la religion.

La défense dont parle Diodore de Sicile, cet excellent & judicieux écrivain, quoique contradictoire avec ce qu'on vient de dire de la musique & des musiciens de l'Egypte, peut donc s'expliquer en disant que l'étude de la musique, dans les premiers temps, y avoit été assignée exclusivement aux prêtres, qui ne l'employoient que dans les occasions religieuses & solemnelles.

Les *Egyptiens*, dit Hérodote, qui avoit voyagé en Egypte plus de trois cents ans avant Diodore, & cent ans avant Platon, furent les premiers inventeurs des fêtes & des cérémonies en l'honneur des dieux. Il ne leur suffit pas de célébrer ces fêtes une fois l'année; ils ont plusieurs époques fixées pour cet objet, particulièrement dans la ville de Bubaste, où ils s'assemblent pour adorer Diane. Voici l'ordre qu'ils observent pour se rendre à ces cérémonies. Les hommes & les femmes s'embarquent ensemble en grand nombre; pendant le voyage quelques-unes des femmes battent sur un tambourin, tandis qu'une partie des hommes joue de la flûte. Le reste des deux sexes chante & frappe des mains en même-temps: à chaque ville qu'ils rencontrent sur leur passage, ils y arrêtent le vaisseau, & quelques femmes continuent leur musique.

Il dit encore que dans les processions d'Osiris ou de Bacchus, des femmes égyptiennes portent les images du dieu, chantant ses louanges, & précédées d'une flûte. Plus loin, en parlant des funérailles, il cite la coutume qu'avoient les *Egyptiens* de chanter le *chant de Linus*, tel que le chantoient les Phéniciens, les Cypriens, & d'autres nations, qui changeoient ce nom selon leurs différens langages. « Mais, dit-il, celui qu'ils honorent ainsi est évidemment le même que célèbrent les Grecs, & je dois avouer que parmi plusieurs choses que j'ai été très-surpris de trouver parmi les *Egyptiens*, je l'ai été d'autant plus de la connoissance qu'ils ont de Linus, qu'ils paroissent l'avoir célébré depuis un temps immémorial. Ils l'appellent du nom de *Maneros*, & disent qu'il étoit fils unique du premier de leurs rois: mais étant mort à la fleur de son âge, les *Egyptiens* le pleurent encore par ce chant funèbre, qui est le seul morceau de ce genre qui soit connu en Egypte. »

Presque tous les auteurs ont parlé de l'Egypte comme si le gouvernement, les coutumes, la religion, les lois & les arts y étoient restés toujours les mêmes à travers toutes les révolutions du temps & la vicissitude des choses. On auroit dû pourtant se souvenir que les *Egyptiens* furent à différentes époques, subjugués par différens peuples, qui durent apporter de grands changemens dans leur gouvernement, leurs usages, & même dans leurs plaisirs. Ils furent, après les Pharaons, conquis tour-à-tour par les Ethiopiens, les Perses, les Grecs & les Romains. Du temps des Ptolémées, il semble qu'on ne cultivoit parmi eux d'autre littérature, d'autres sciences, d'autres arts que ceux de la Grèce. Les jeux & les combats de musique institués par ces princes, étoient tous grecs d'origine, & ceux qui y paroissoient étoient presque tous des musiciens grecs.

Il est donc suffisamment prouvé, que dès les temps les plus reculés la musique fut d'usage en Egypte. Il reste même encore à Rome & à Thèbes dans la haute Egypte, des preuves de sa haute antiquité qui paroissent incontestables.

Il n'y a point à Rome de monumens de l'art & de l'industrie humaine aussi anciens que les obélisques qui y furent apportés d'Egypte. Il y en a deux en particulier que l'on suppose avoir été élevés à Héliopolis, par Sesostris, près de quatre cents ans avant la guerre de Troyes. Ce fut Auguste, qui après avoir réduit l'Egypte en province romaine, les fit apporter à Rome: l'un fut placé dans le cirque, & l'autre dans le champ de mars. Ce dernier, le plus grand de tous ceux qui furent transportés d'Egypte, fut renversé & brisé durant le sac & l'incendie de Rome, par le connétable de Bourbon, en 1527, & il est encore gissant dans le *Campo Marzio*.

Parmi un grand nombre d'autres figures, on y voit représenté un instrument de musique, très-ressemblant au *Colascione* (espèce de guitare) qui est encore en usage dans le royaume de Naples. Le manche en est fort long & garni de deux clefs qui prouvent qu'il n'étoit monté que de deux cordes, mais qui, de quelque manière qu'elles fussent accordées l'une avec l'autre, pouvoient fournir un grand nombre de notes, puisqu'elles étoient tendues sur un manche, forme que n'a jamais eue aucun des instrumens grecs dont on a pu retrouver la représentation ou la description.

Cet instrument suffit pour attester, non-seulement que la musique fut cultivée par les *Egyptiens* dès la plus haute antiquité, mais qu'ils avoient trouvé le moyen d'étendre leur échelle en multipliant les sons d'un petit nombre de cordes, par les procédés les plus simples & les plus commodes. Proclus dit que les *Egyptiens* consignoient tous les évènemens singuliers & les inventions nouvelles sur des colonnes & des piliers de pierre. Si donc ce grand obélisque fut, comme on le dit, élevé à Héliopolis du temps de Sesostris, cela fixe en quelque manière l'époque ou fut inventé cet instrument à deux cordes.

Hermès, Toth, ou l'ancien Mercure Trismegiste, l'ame des conseils du grand Osiris, l'inventeur de l'écriture, de l'harmonie du langage, de l'astronomie, des rits & des cérémonies religieuses, &c. le fut aussi de la lyre à trois cordes. Ce nombre faisoit allusion aux trois saisons de l'année; car on ne comptoit alors que trois saisons, non-seulement en Egypte, mais même chez les anciens Grecs. La corde la plus grave répondoit à l'hiver, la moyenne au printemps; & l'aiguë à l'été. Voici qu'elle fut, suivant Apollodore, l'origine de cette invention. Le Nil, après une de ses plus fortes inondations, laissa sur la terre en se retirant, un grand nombre d'animaux morts, & entre autres une tortue. La chair en fut bientôt desséchée & consumée par le soleil : il ne resta plus dans l'écaille que les nerfs & les cartilages, que la contraction & la dessiccation rendirent sonore. Mercure, se promenant sur le bord du Nil, heurta du pied cette écaille de tortue, & fut si agréablement surpris du son qu'elle rendit, que cela lui fournit la première idée de la lyre. Il donna donc à cet instrument la forme d'une tortue, & la monta avec des nerfs desséchés d'animaux, qui ressembloient à nos cordes de boyau.

Quelque ancienne & quelque honorable que soit cette origine des instrumens à deux & à trois cordes, que l'on peut à juste titre attribuer à l'Egypte, la flûte seule, ou le *Monaulos*, qu'on lui attribue aussi, passe pour être encore plus ancienne que la lyre. Les *Egyptiens* l'appeloient *Photinx*, ou flûte courbe. Sa forme étoit celle d'une corne de bœuf, comme on le voit par plusieurs pierres, médailles, ou restes de sculptures antiques. Apulée, en parlant des mystères d'Isis, décrit non-seulement la forme de cet instrument, mais la manière de le tenir. « Ensuite venoient, dit-il, les joueurs de flûte consacrés au grand Sérapis, qui répétoient avec un tuyau recourbé, appliqué à leur oreille droite, le chant usité dans leur temple. » Toutes les peintures qui subsistent de cet instrument, prouvent qu'il ressembloit tellement à une corne véritable, qu'en attestant sa haute antiquité, elles font croire, non-seulement que les premiers instrumens de ce genre furent faits à l'imitation des cornes des animaux, mais que ce furent des cornes même qui furent long-temps employées comme instrumens de musique.

Il est aisé de prouver que les *Egyptiens* en avoient d'autres plus susceptibles de variété & de perfection que ceux dont nous venons de parler, à une époque où le reste du monde connu étoit encore plongé dans une profonde barbarie.

Thèbes ou Diospolis, c'est-à-dire, la ville de Jupiter, dans la haute Egypte, fut bâtie, selon la chronologie de Newton, par Osiris lui-même, & dédiée à son père Ammon, nom *Egyptien* de Jupiter. Les débris admirables de cette ville, peut-être la plus ancienne du monde, subsistent encore. Pococke y a vu les restes du magnifique tombeau d'Osymandias, décrit avec tant de détail par Diodore de Sicile, & parmi tant d'autres objets de curiosité & de surprise, il a remarqué que les voûtes des chambres de cette immense sépulture sont ornées de sculptures & surtout d'*instrumens de musique*. Or, comme cet Osymandias régnoit, suivant Diodore de Sicile & d'autres auteurs, plusieurs siècles avant Sesostris, qui régnoit lui-même 1485 ans avant J. C., on peut donner près de 4000 ans d'antiquité à ces représentations des instrumens de musique alors connus & cultivés en Egypte.

La harpe étoit un des principaux, & l'on auroit peine à se persuader que dans des temps si reculés, elle eut été portée si loin pour la forme & pour l'étendue, si l'on n'en trouvoit la preuve dans le témoignage d'un voyageur aussi éclairé que véridique; on a vu à l'article *Abyssins*, l'extrait d'une lettre de M. Bruce au docteur Burney. La fin de cette même lettre contient les détails suivans.

Derrière les ruines de l'ancienne Thèbes, tirant un peu vers le N. O., est un grand nombre de montagnes, où sont creusées d'immenses cavernes, tombeaux des premiers rois de Thèbes, si l'on en croit la tradition. La plus considérable de ces montagnes, contient un large sarcophage de granit, dont le couvercle seul est brisé. A l'entrée du passage qui conduit dans la chambre où est le sarcophage, sont deux panneaux, un de chaque côté. Sur l'un est moulé dans le stuc même, un scarabée Thébain, qu'on suppose avoir été l'emblême de l'immortalité, & sur l'autre un crocodille. A l'extrémité de ce passage, à gauche, on

voit un homme jouant de la harpe, peint à fresque, & conservé tout entier.

Cet homme est vêtu d'un habit semblable à cette espèce de chemise que portent encore les femmes en Abyssinie, & les hommes dans la Nubie, & qui lui descend jusqu'aux pieds. Une description plus détaillée seroit ici superflue. Le peintre, selon M. Bruce, paroît avoir été aussi habile qu'aucun de nos peintres modernes. Il a sur-tout représenté l'action du musicien, de manière qu'on ne puisse jamais s'y méprendre; sa main gauche semble employée, dans la partie supérieure de l'instrument, à former avec les notes les plus hautes, une sorte d'arpège; tandis que se baissant en avant, il semble avec la main droite, commencer par les cordes les plus basses, & prêt à monter avec l'exécution la plus rapide. Cette action, si bien rendue par un artiste indifférent, prouve qu'elle étoit dès-lors très-commune; que les mains étoient déja fort agiles sur cet instrument, & que par conséquent l'étude & l'intelligence de la musique étoient fort répandues.

Cette harpe qui paroît avoir environ six pieds & demi de hauteur, semble poser en équilibre sur sa base, & avoir besoin que le musicien la soutienne pour y demeurer ferme. Elle a treize cordes, dont la longueur, ainsi que la force & la liberté avec lesquelles il paroît qu'elles étoient touchées, prouvent qu'elles étoient autrement faites que celles de la lyre. Elle est d'une forme plus élégante que la harpe triangulaire des Grecs. Il manque à sa forme la pièce de devant, parallèle à la plus longue corde, ce qui doit avoir rendu le son plus parfait, mais l'instrument plus foible & plus difficile à transporter.

La table, ou la partie sonore, est composée de quatre pièces de bois fort minces, jointes ensemble en forme de cône, c'est-à-dire, en s'élargissant vers le bas : ensorte qu'à mesure que la longueur des cordes augmente, la capacité de ce bois sonore dans lequel le son doit onduler, augmente aussi toujours en proportion.

Outre que tous les principes sur lesquels cette harpe est construite, sont aussi raisonnables qu'ingénieux, la partie de l'ornement en est exécutée dans la dernière perfection. Le fond ou la base & les côtés de l'instrument, semblent avoir été incrustés ou marquetés en ivoire, en écaille de tortue, en nacre de perles, production ordinaire des mers & des déserts voisins de cette contrée. Il seroit impossible, même aujourd'hui, de finir un instrument avec plus de goût & d'élégance.

Cet instrument doit être regardé comme l'ancienne harpe Thébaine, avant & pendant le règne de Sésostris, qui embellit la ville de Thébes, & qui le fit sans doute peindre en cet endroit, ainsi que les autres figures qui ornent le sépulcre de son père, comme un monument de la supériorité que les *Egyptiens* avoient alors en musique sur toutes les nations barbares qu'il avoit connues ou conquises.

La harpe qui approche le plus de cette antiquité, est représentée sur un bas-relief, à Ptolémaïs, ville bâtie par Ptolémée Philadelphe. Elle a quinze cordes, ou deux octaves complètes; mais l'addition de ces deux notes a occasionné celle d'une pièce de devant qui manque à l'autre harpe, ensorte que la forme de cette dernière est triangulaire, comme celle des harpes modernes.

La base de celle qui est représentée à Thèbes est ornée d'un sphynx, celle de Ptolémaïs est arrondie en tête de bélier : son origine étoit sans doute égyptienne, car on n'a trouvé dans aucun monument de l'ancienne Grèce, aucune harpe avec un pareil nombre de cordes.

La plupart des instrumens qui étoient d'usage en Abyssinie, l'étoient aussi en Egypte, sur-tout le sistre, le tambourin & la lyre, que les Abyssins eux-mêmes avouoient tenir des *Egyptiens*. (Voyez *Abyssins.*) Ce dernier instrument porte dans sa forme & dans les matières dont il étoit composé, la preuve de son extrême antiquité. « L'homme, dans son état primitif, dit encore M. Bruce, étoit chasseur & pêcheur, & l'instrument le plus ancien est sans doute celui qui participe le plus de cet état. La lyre composée de deux pièces principales, doit l'une aux cornes d'un animal, l'autre à l'écaille d'un poisson (la tortue.) » La lyre est donc probablement le premier instrument connu des *Egyptiens*. « Nous avons vu plus haut, qu'ils en attribuoient l'invention à leur dieu Thot; & il s'écoula sans doute bien des siècles avant que de cette forme grossière, elle parvint à celle que d'anciens monumens attestent qu'elle eut dans les beaux jours de l'Egypte.

Les arts nés & perfectionnés de si bonne heure chez cette nation, y fleurirent sans doute tant qu'elle resta libre, ou soumise à ses rois naturels. Mais depuis que Psamménite, le dernier de ces rois, fut vaincu par Cambyse, 525 ans avant J. C., elle fut toujours soumise à un joug étranger; les sciences & les arts y disparurent, ou du moins cessèrent en quelque sorte d'être indigènes. En effet, les Ptolémées semblèrent les faire renaître, & principalement la musique; mais sous leurs règnes tous les arts venoient de la Grèce, tous les professeurs étoient grecs. Les *Egyptiens* avoient perdu jusqu'à la trace des inventions ingénieuses de leurs ancêtres; ils n'avoient pour tous livres que des hiéroglyphes, que depuis longtemps, ils n'entendoient plus eux-mêmes.

Sous ces princes, presque tous cruels, mais voluptueux & magnifiques, qui appelèrent à Alexandrie de toutes les parties du monde, les savans & les artistes les plus distingués, on ne peut douter que la musique ne fut très-cultivée & très-encouragée. Athénée, dans sa description d'une fête célèbre de Bacchus, donnée par Ptolémée Philadelphe, dit que

le chœur étoit composé de plus de six cents musiciens, & qu'il y avoit dans ce nombre trois cents joueurs de cythare.

Le septième Ptolémée, fameux par son embonpoint & par sa cruauté, ayant mis à mort un grand nombre des habitans d'Alexandrie, & banni tous les autres, attachés à son frère, sur qui il avoit usurpé la couronne, remplit ses états de grammairiens, de philosophes, de géomètres, de maîtres d'école, de médecins, de peintres, de *musiciens*, &c. qui n'ayant d'autre moyen de subsistance que leur travail, contribuèrent beaucoup à répandre dans toute l'Egypte le goût des sciences & des arts. (*Athénée*, liv. IV.) Cette époque est peut-être celle où, suivant le même auteur, la pratique de la musique devint si commune en Egypte, même parmi le peuple, qu'il n'y avoit pas un paysan ou laboureur aux environs d'Alexandrie, qui ne sût non-seulement jouer de la lyre, mais qui ne fût même en état d'être un fort bon maître de flûte.

Le père de Cléopâtre, & le dernier des Ptolémées, avoit pris le titre d'*Auletès*, ou joueur de flûte, de son goût pour cet instrument. Strabon dit en effet qu'au milieu de toutes ses débauches, ce roi s'appliqua d'une manière particulière à jouer de la flûte. Il avoit une telle opinion de son talent, qu'il institua des combats de musique dans son palais, & qu'il osa y disputer publiquement le prix avec les premiers musiciens de son temps. Comme l'habillement des joueurs de flûte, chez les anciens, étoit particulier à cette profession, ce prince s'étoit soumis à porter la robe, les brodequins, la couronne, le voile, & même la courroie ou le bandage des flûteurs, comme on peut le voir par une améthyste d'une valeur inestimable, appartenante au roi, que l'on suppose avoir été gravée par l'ordre de Ptolémée lui-même, & avoir été portée par lui, pour satisfaire sa vanité de musicien.

Tel fut en Egypte l'état florissant de la musique & des autres arts, jusqu'à la captivité de Cléopâtre, événement qui termina l'empire & l'histoire des *Egyptiens*.

Quant au systême de leur musique, ce qu'il a d'extrêmement remarquable, c'est qu'ayant fait correspondre leur échelle, composée de sept sons, à l'ordre des sept planètes, ils attribuèrent chacun de ces sons et chacune de ces planètes à un jour, & que de la série de ces sept jours, combinée avec celle des planètes & des sons, ils formèrent la semaine : qu'ainsi l'établissement de la semaine, transmise par les *Egyptiens* aux nations Européennes, est une institution musicale.

Les sons de leur échelle répondoient aux notes de la nôtre, ainsi disposées : *si ut re mi fa sol la*, & leur correspondance avec les sept planètes étoit établie dans l'ordre suivant.

Si	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
Saturne,	Jupiter,	Mars,	le Soleil,	Vénus,	Mercure,	la Lune.

L'historien Dion a pu paroître obscur lorsqu'il dit, liv. 37, que les *Egyptiens*, en attribuant ou faisant correspondre une planète à chacun des jours de la semaine, les avoient disposés de quatre en quatre, pour former cette consonnance qu'on appelle *quarte* (*harmoniam eam quæ* Diatessaron *vocatur.*) Voici l'explication de ce passage.

Si l'on forme des sons ci-dessus, en commençant par *si*, un ordre de quartes, en joignant à chacun la planète qui lui correspond, on aura d'une part une suite de consonnances, qui étoit le fondement de l'échelle Egyptienne, & de l'autre une suite de jours, qui compose la semaine telle que les *Egyptiens* l'ont instituée. Ainsi en disant que les planètes correspondantes à chacun des jours de la semaine étoient disposées de quatre en quatre, pour former la consonnance de quarte, Dion avoit égard aux notes ou sons qui, dans le systême *Egyptien*, étoient liés à chaque planète.

Dans la semaine Egyptienne le *si*, ou Saturne, répondoit au premier jour, qui est notre samedi; le *mi*, ou le Soleil, au second jour; le *la*, ou la Lune, au troisième; ainsi de suite, comme dans l'exemple suivant, ou en répétant plusieurs fois les sons de l'échelle précédente, on trouve toutes les quartes qui constituent la semaine.

SAMEDI.			DIMANCHE.			LUNDI.
SI	*ut*	*re*	*MI*	*fa*	*sol*	*LA.*
Saturne,	Jupiter,	Mars,	le Soleil,	Vénus,	Mercure,	la Lune.
		MARDI			MERCREDI.	
si	*ut*	*RE*	*mi*	*fa*	*SOL*	*la.*
Saturne,	Jupiter,	Mars,	le Soleil,	Vénus,	Mercure,	la Lune.
	JEUDI			VENDREDI.		
si	*UT*	*re*	*mi*	*FA*	*sol*	*la.*
Saturne,	Jupiter,	Mars,	le Soleil,	Vénus,	Mercure,	la Lune.

C'est dans cette suite de consonnances, *si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *ut*, *fa*, représentée par les planètes qui correspondent aux jours de la semaine, que les *Egyptiens* ont voulu déposer les principes fondamentaux de leur échelle, & de l'intonation qu'on doit donner à chacun des sons qui la composent. (Voyez les détails et les développemens de ce systême dans le *mémoire sur la musique des anciens*, par M. l'abbé Roussier). (1).

Parmi les *Egyptiens* modernes il n'y a pas plus de vestiges de cette doctrine musicale qu'il n'y en a des autres sciences dont les anciens *Egyptiens* furent les inventeurs. Mais ce peuple est toujours passionné pour la musique : il a non-seulement des musiciens & des musiciennes qui chantent & accompagnent sur des instrumens des morceaux adaptés aux différentes circonstances où on les emploie, mais des femmes *improvisatrices*, que quelques voyageurs égalent à celles d'Italie, sans doute lorsque celles-ci ne sont pas des *Corilla*. Voici ce qu'en dit Savary dans ses Lettres sur l'Egypte. On l'accuse, peut-être avec quelque raison, d'avoir embelli ce tableau.

« L'Egypte, ainsi que l'Italie, possède des *impro-*

(1) L'ordre alphabétique a fait placer avant cet article celui de M. l'abbé Feytou, qu'il faudroit lire le dernier.

visatrices. On les appelle *almé*, savantes. Une éducation plus soignée que celle des autres femmes leur a mérité ce nom. Elles forment une société célèbre dans le pays. Pour y être reçue, il faut avoir une belle voix, bien posséder sa langue, connoître les règles de la poésie, & pouvoir sur le champ composer & chanter des couplets adaptés aux circonstances. Les almés savent par cœur toutes les chansons nouvelles. Leur mémoire est meublée des plus jolis contes & des plus beaux *moals*, chants élégiaques, où l'on pleure la mort d'un héros ou les malheurs de l'amour. Il n'est point de fêtes sans elles, point de festin dont elles ne fassent l'ornement. On les place dans une tribune, d'où elles chantent pendant le repas. Elles descendent ensuite dans le sallon, & y forment des danses qui ne ressemblent point aux nôtres. Ce sont des ballets pantomimes par lesquels elles représentent des actions de la vie commune. Les mystères de l'amour leur en fournissent ordinairement les scènes.... Le son de la flûte, des castagnettes, du tambour de basque & des cymbales règle leurs pas, & presse ou ralentit la mesure. Des paroles propres à ces sortes de scènes les animent encore. Elles paroissent dans l'ivresse. Ce sont des bacchantes en délire. C'est alors qu'oubliant toute retenue, elles s'abandonnent entièrement au désordre de leurs sens; c'est alors qu'un peuple peu délicat, & qui n'aime rien de voilé, redouble ses applaudissemens.

Les almés sont appellées dans tous les harem. Elles apprennent aux femmes les airs nouveaux : elles racontent des histoires amoureuses, & déclament en leur présence des poëmes d'autant plus intéressans, qu'ils offrent le tableau vivant de leurs mœurs. Elles les initient aux mystères de leur art, & les instruisent à former des danses lascives....

Dans le chant, la nature seule est leur guide; je les ai entendu chanter des airs gais, dont la mesure étoit vive & légère comme celle de quelques unes de nos ariettes; mais c'est dans le pathétique que se déploie tout leur talent. C'est lorsqu'elles déclament un *moal*, sur le mouvement de la romance, que la continuité des sons tendres, touchans & plaintifs, inspire une douce mélancolie, qui s'augmente insensiblement, & se change en larmes d'attendrissement. Les Turcs eux-mêmes, les Turcs ennemis de tous les arts, passent des nuits à les entendre.

Quelquefois deux personnes chantent ensemble, mais toujours à voix égales. Il en est de même d'un orchestre, où tous les instrumens jouant à l'unisson exécutent la même partie. Les accompagnemens ne sont faits que pour les peuples éclairés, qui, en même tems que la mélodie flatte leur oreille, veulent que leur esprit soit occupé par la justesse & la perfection des accords. Au contraire, les nations dont la sensibilité est plus exercée que l'entendement, peu capables de saisir les charmes de l'harmonie, n'aiment que les sons simples, dont la beauté va droit à l'ame, sans que l'on ait besoin de réflexion pour la sentir.

Les almés assistent aux cérémonies de mariage, et marchent devant la mariée en jouant des instrumens. Elles figurent aussi dans les enterremens, & accompagnent le convoi en chantant des airs funèbres. Elles poussent des gémissemens, se répandent en lamentations, & offrent tous les signes de la douleur & du désespoir. Elles se font payer fort cher, & ne vont guères que chez les grands seigneurs & les gens riches.

Le peuple a aussi ses almés. Ce sont des filles du second ordre, qui tâchent d'imiter les premières. Elles n'ont ni leur élégance, ni leurs graces, ni leurs connoissances. On en trouve par tout. Les places publiques & les promenades qui environnent le grand Caire en sont remplies. Comme la populace a besoin d'images encore plus fortement empreintes, la décence ne permet pas de dire jusqu'où elles portent la licence de leurs gestes & de leurs postures.... Les bayadères de l'Inde sont des modèles de pudeur en comparaison de ces danseuses Egypriennes, &c.

Peut-être les gens qui ont voyagé au Caire, & qui reprochent à Savary d'avoir exagéré les charmes & les talens des premières almés dont il parle, n'y ont-ils vu que les dernières. Il ne savoit pas la musique, mais il y étoit fort sensible. Il y a beaucoup de justesse dans ce qu'il dit de la musique à l'unisson, la seule que l'on connoisse, & que l'on ait peut-être jamais connue en Egypte & dans tout l'Orient.

(*M. Ginguené.*)

ELA FA. C'est la dénomination que donnent au *mi b* les peuples qui solfient encore par les muances. Ils appellent aussi *Ela fa* le ton de *mi b.* Cors en *Ela fa*, &c. (Voyez *Esimi.*) (*M. Framery.*)

ELEGIAQUE. Nome, ou air de flûte triste & plaintif. (*M. de Castilhon.*)

ÉLÉGIE. Sorte de nome pour les flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

(*J. J. Rousseau.*)

ÉLÉPHANTINE. Flûte inventée par les Phéniciens. On conjecture qu'elle étoit d'ivoire, & que c'est delà que lui vient le nom d'*Eléphantine.*

(*M. de Castilhon.*)

ÉLÉVATION. *s. f. Arsis.* L'*élévation* de la main ou du pied, en battant la mesure, sert à marquer le temps foible & s'appelle proprement *levé* : c'étoit le contraire chez les anciens. L'*élévation* de la voix en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu. (*J. J. Rousseau.*)

ÉLINE. Nom donné par les Grecs à la chanson des tisserands. (Voyez *Chanson.*)

(*J. J. Rousseau.*)

ELLYPSE. La musique a ses *ellypses* aussi bien que

que la grammaire; c'eſt-à-dire, qu'on omet ſouvent des notes, & même des accords, dans une phraſe harmonique; mais pour que cela ſe paſſe ſans trop de dureté, il faut que l'*ellypſe* ſoit telle qu'il n'y ait aucun doute ſur l'accord ou la note qui la forme.

Il y a donc deux ſortes d'*ellypſes* en muſique, 1°. *ellypſe dans l'harmonie*; lorſqu'on omet un ou pluſieurs accords.

2°. *Ellypſe dans la mélodie*; lorſqu'on omet une note dans le chant d'une partie.

L'*ellypſe* dans l'harmonie a ſouvent lieu; quand elle eſt employée à propos, elle produit un très-grand effet; il eſt preſque impoſſible de donner des règles de la manière de pratiquer les *ellypſes*, parce qu'elles ſont des exceptions aux règles; en général lorſque l'*ellypſe* n'eſt que d'un accord, & que d'ailleurs l'harmonie eſt régulière, on peut toujours la pratiquer. (Voyez des *Ellypſes* dans l'harmonie, *planches de Muſique*, *fig.* 148.)

On voit dans cet exemple que l'accord de la tonique *ut* a été ſauté, & qu'on a pris d'abord celui de la nouvelle dominante-tonique *ré*. Cette *ellypſe* eſt une des plus frappantes, quoiqu'une des plus uſitées, parce que la ſeptième *fa* de l'accord de dominante-tonique ſur le *ſol*, au lieu de ſe ſauver régulièrement, monte d'un ſemi-ton mineur, & devient note ſenſible.

L'*ellypſe* dans la mélodie arrive lorſqu'on omet une note du chant, & qu'à ſa place on fait une pauſe; ordinairement la note qui ſuit la pauſe ou l'*ellypſe* eſt diſſonante, & la rend plus piquante. (Voyez l'*Ellypſe* dans la Mélodie, *fig.* 149.)

(M. *de Caſtilhon.*)

ELYME. *ſ. f.* Athénée penſe que la flûte appellée *élyme* n'étoit autre que la flûte Phrygienne. Il rapporte encore que l'*élyme* inventée par les Phrygiens, ſuivant Juba, avoit été ſurnommée *Sajtalienne* à cauſe de ſa groſſeur, ſemblable à celle des Sajtales des Laconiens. (Voyez *Sajtale.*) On trouve auſſi dans le *traité de Tibiis veter.*, par Bartholin, qu'Héſychius appelle *élyme* la partie de la flûte à laquelle tenoit la glotte.

On appelloit encore *flûte Bérécynthienne l'élyme*, en ſuppoſant que ce ſoit la même que la Phrygienne, à cauſe de Bérécynthe, mont & ville de Phrygie; & comme l'on y ajoutoit au bas une corne, (voyez *Flûte.*) les Grecs l'appeloient encore *Keras*, & *Keraules* ceux qui en jouoient. Peut-être pourtant le Keras étoit un autre inſtrument. (Voyez *Kereu.*)

Au reſte, Pollux nous apprend que l'on faiſoit l'*élyme* de buis.

(*M. de Caſtilhon.*)

EMBATERIE. *ſ. f.* Nom d'une marche des Lacédémoniens, qui s'exécutoit ſur des flûtes propres à cet effet, & qui probablement étoient des flûtes *embatériennes.* (Voyez *Embatérienne.*) L'*embaterie* ſervoit à régler les pas des ſoldats, quand ils marchoient à l'ennemi.

Cette marche étoit certainement à deux tems, & ne changeoit point de meſure, comme tous les autres airs des Grecs, qui changeoient de meſure, ſuivant que le rhythme des paroles l'exigeoit. Car ce n'eſt qu'avec beaucoup de peine qu'on peut parvenir à marcher régulièrement, en réglant ſes pas ſur un air d'un mouvement à trois tems, & il eſt impoſſible que pluſieurs hommes puiſſent marcher uniformément en changeant de pas, comme il le faut, quand la meſure change. Cette marche étoit encore d'un mouvement grave & poſé, car l'on ſait que les Lacédémoniens étoient de tous les peuples ceux qui marchoient avec plus de gravité à l'ennemi.

(*M. de Caſtilhon.*)

EMBATÉRIENNE. Eſpèce de flûte des Grecs, dont, au rapport de Pollux, ils ſe ſervoient en voyageant, apparemment pour rendre le chemin moins pénible & moins ennuyeux.

Cette flûte, ſurnommée *embatérienne*, propre à la marche, pourroit bien être celle ſur laquelle les Lacédémoniens exécutoient leur marche, appelée *embaterie.* (Voyez *Embaterie.*)

(*M. de Caſtilhon.*)

EMMÈLE. *adj.* Les ſons *emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix diſtincte, chantante & appréciable, qui peuvent donner une mélodie. (Voyez *Ecmèle.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

EMPLOI. *Double emploi*, *triple emploi*, *quadruple emploi.* I. Il y a dans la gamme diatonique *ut re mi fa ſol la ſi ut*, trois notes, *ut*, *fa*, *ſol*, qui portent l'accord parfait majeur, auxquelles on peut, ſans ſortir du ton, ajouter une ſixte; *ut mi ſol la; fa la ut re; ſol ſi re mi.* Il y a auſſi dans la même gamme trois notes, *re*, *mi*, *la*, qui portent l'accord parfait mineur, & qui peuvent, ſans ſortir du mode, porter la ſeptième; *re fa la ut*; *mi ſol ſi re*; *la ut mi ſol*: or le renverſement de ces ſeptièmes donne les accords de ſixte-quinte *fa la ut re; ſol ſi re mi; ut mi ſol la.* Donc, ſoit qu'on regarde l'accord de ſixte-quinte comme direct, ou comme renverſé de la ſimple ſeptième, on aura toujours dans un ſeul mode (je parle dans le ſyſtême de Rameau) trois accords de ſixte, l'un ſur la tonique, l'autre ſur la quatrième note du ton, l'autre ſur la cinquième.

Ces trois accords ont à peu-près la même forme, mais ils n'ont ni les mêmes rapports, ni les mêmes fonctions.

L'accord *ut mi ſol la* (je me ſuppoſe toujours en *ut*)

eſt un accord de *ſixte ajoutée*, réputé conſonnant dans le ſyſtême moderne, & comme tel il n'eſt aſſujetti à aucune préparation ni à aucune ſalvation. Cependant à cauſe de la ſixte, qui dans ce ſyſtême forme une ſeconde ſur le *ſol*, l'accord de ſixte-ajoûtée ne peut être employé à la fin d'une phraſe harmonique. Dans le ſyſtême naturel, le *la* de l'accord *ut mi ſol la* forme une conſonnance non-ſeulement avec *ut*, mais avec *ſol*. Les rapports harmoniques de cet accord ſont ceux de l'accord parfait naturel, *ut mi ſol jv*; 4, 5, 6, 7. Dans ces rapports, il ne diffère en rien de l'accord parfait; comme lui, il termine la phraſe harmonique de la manière la plus complète. (Voyez *ſixte-ajoutée*.)

L'accord *fa la ut re* eſt un véritable accord de *ſixte-ajoutée* en *fa*; mais en *ut*, c'eſt un accord *impair diſſonant*, dans les rapports 21, 27, 33, 36, ou en diviſant par trois, 7, 9, 11, 12. Le dernier terme interrompt, comme l'on voit, la progreſſion impaire, 7, 9, 11. Pour rendre à cet accord ſa conſonnance naturelle, il faut le prendre totalement dans cette progreſſion: *re ſi fa la ut*; 9, 15, 21, 27, 33; ou 3, 5, 7, 9, 11; ce qui, en retranchant le *ſi*, forme un accord, non de ſeptième, mais de quatorzième; *re fa la ut*; 3, 7, 9, 11; lequel ſe réſout par un mouvement fondamental de quarte (voyez la table de la *génér. harmon.* col. III. IV.) ſur *ut mi la ut*. Le *fa* harmonique de l'accord *fa la ut re* eſt vingt-unième harmonique d'*ut*, & ſeptième harmonique de *ſol*; c'eſt donc un *mi* ⁎ & non pas un *fa*. Cet accord ne doit donc pas être porté par la quatrième note de la gamme diatonique d'*ut*, mais par la ſixième note chromatique du même ton. Cet accord ne peut donc être appelé de *ſous-dominante*, que lorſqu'il ſe réſout ſur l'accord *ſol ſi re*, par un mouvement fondamental d'octave, *ſol ſol*; 3, 6; mais alors on eſt dans le mode de *ſol*.

L'accord *ſol ſi re mi* eſt un *accord mixte*, que M. L. Rouſſier, *Traité des Accords*, p. 55, appelle accord de *grande-ſixte*, & qu'il dérive ſans néceſſité de la ſimple ſeptième; c'eſt-à-dire, qu'au lieu de prendre l'accord *ſol ſi re* dans l'harmonie de *ſol*, dans la troiſième colonne, on l'a pris dans l'harmonie d'*ut*, dans la première colonne, & qu'on lui a ajouté un ſon tiré de l'harmonie d'*ut*. (Voyez *Fondamental. Accord Fondamental.*) Un tel accord ne peut ſe réſoudre ſans ſortir du mode, que par un mouvement fondamental d'octave: *ſol ſi re mi; ſol ut re mi*; ou *mi re ſol ſi; ſol mi ſol ut*, col. I & II. Rameau ne fait point mention de cet accord de ſixte-quinte par rapport au *double emploi*.

Si l'on prend l'un pour l'autre un de ces trois accords, c'eſt-à-dire, ſi après avoir préparé, par exemple, l'accord *ſol ſi re mi*, comme accord de dominante-tonique, on le fait ſauver comme accord de ſixte-ajoutée, ou de ſous-dominante, on aura fait un *double-emploi* de l'accord *ſol ſi re mi*: or puiſqu'il y a dans chaque mode trois accords compoſés à peu près des mêmes intervalles, que l'accord *ut mi ſol la* ſeroit exprimé en *ſol* par les notes *ſol ſi re mi*, & en *fa* par *fa la ut re*, & réciproquement, il s'en ſuit donc que le même accord peut ſucceſſivement faire trois fonctions, celle de tonique, celle de dominante & celle de ſous-dominante, ce qui forme bien un *triple emploi* du même accord.

Rameau avoit imaginé le double emploi de l'accord de ſous-dominante pour pouvoir accompagner toute la gamme dans le même mode. *Générat. harmon.*, p. 129. Y a-t-il réuſſi? Il convient lui-même que non. « Que ne m'en a-t-il pas coûté, dit-il, (*origine des Modes*, p. 159) pour entretenir un même mode dans les huit ſons diatoniques! Malgré l'heureuſe découverte du double emploi, pour pouvoir conſerver *du moins le ſentiment* d'un même mode en pareil cas, je n'ai que trop ſenti que ce mode s'y changeoit en un autre; reconnoiſſant de plus en plus les droits du tétracorde dans les ſeules cadences qui conſtituent le mode, mes yeux ſe ſont enfin ouverts ». En effet, dans cet accompagnement:

ut re mi fa ſol la ſi ut
ut ſol ut fa ut re ſol ut dans lequel le

re fondamental porte l'accord de ſeptième, la cadence *re ſol* n'appartient-elle pas au mode de *ſol*, comme *ſol ut* à celui d'*ut*? Dans l'harmonie naturelle les accords *fa la ut re* & *re fa la ut* ont *ſol* pour fondamental. Donc la véritable B. F. de la gamme, portant les accords que lui fait porter Rameau, eſt:

ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*
ut	*ſol*	*ut*	*ſol*	*ſol*	*ſol*	*ſol*	*ut.*
4,	3,	4,	6,	3,	6,	3,	4.

Car *fa la ut* ſe réſout ſur *mi la ut*, col. III, IV, ou ſur *ſol ſi re*, col. III, VI. Or *mi la ut* ne contient point de *ſol*; donc il ne peut repréſenter l'accord dont *ſol* fait partie; donc il faut prendre *ſol ſi re* pour accord de la cinquième note: or il n'eſt pas difficile de ſentir, dans cet accompagnement de la gamme, l'impreſſion du mode de *ſol*. Le double emploi ne fournit donc pas un accompagnement de la gamme dans un ſeul mode. C'eſt donc ſous ce point de vue au moins une invention inutile.

II. L'accord de ſeptième diminuée, *ſol* ⁎ *ſi re fa* eſt un renverſement irrégulier de l'accord de triton avec tierce mineure, *re fa ſol* ⁎ *ſi*; dont la formule harmonique eſt *re fa ta ſi*; 9, 11, 13, 15. (Voyez *Fondam.* n°. II.) Or un accord impair n'eſt pas par lui-même aſſez conſonnant pour être ſuſceptible de renverſement. La véritable ſalvation de cet accord ſe fait par un mouvement fondamental d'octave, col. I, II, ſur l'accord *mi ſol la ut*. Le même accord de triton avec tierce mineure eſt en *ſol*, *la ut re* ⁎ *fa* ⁎, qui ſe réſout par un mouvement fondamental de quarte, col. III, IV, ſur *la ut mi fa*. Subſtituez la

ſalvation de l'un de ces accords à l'autre; c'eſt-à-dire, faites réſoudre *re fa ſol* ⁎ *ſi* par un mouvement fondamental de quarte, ou *la ut re* ⁎ *fa* ⁎ par un mouvement fondamental d'octave; la tonique deviendra dominante-tonique ou réciproquement. La ſeptième diminuée ne peut donc pas fournir un quadruple emploi, comme le prétendoit Rameau; (Voyez l'art. *Enharmonique* de Rouſſ au.) mais un double emploi du même accord; c'eſt-à-dire de l'accord de triton avec tierce mineure.

Le double emploi, ſoit de la ſixte ajoutée, ſoit de la ſeptième diminuée, ſe réſout donc en dernière analyſe dans le changement du mouvement fondamental en celui de quarte; ou réciproquement, dans le changement de la tonique en dominante-tonique, & réciproquement. Ainſi vous avez fini, terminé une phraſe par l'accord de ſixte ajoutée, qui repréſente l'accord parfait, quoique dans le ſyſtême moderne il ne ſoit pas auſſi conſonnant; vous croyez comprendre le ſens harmonique de cette phraſe; vous ne deſirez plus rien après le dernier terme qui eſt l'accord parfait ou celui de *ſixte ajoutée.* (Voyez *Sixte*, *Sixte ajoutée.*) Mais par une gentilleſſe du compoſiteur, ce même terme final devient le commencement ou le milieu d'une nouvelle phraſe à laquelle vous ne vous attendiez pas.

La muſique eſt l'accent de la poëſie, c'eſt-à-dire du langage pittoreſque ou ſentimental; mais cet accent n'eſt-il pas fait pour ſuppléer tout ce que les langues particulières ne diſent pas, ou ne peuvent pas dire? N'eſt-ce pas un accent interprétatif? La langue articulée réveille par ſes termes les idées de l'eſprit. La muſique à l'occaſion de ces mêmes termes réveille des images ou des ſentimens. Qu'eſt-ce donc que la muſique? C'eſt le langage de l'eſprit traduit dans le langage du cœur ou de l'imagination. Celui qui parle correctement n'eſt qu'un grammairien, s'il ne fait que des phraſes; c'eſt un dialecticien, s'il parle à l'eſprit. Mais s'il fait un tableau, s'il réveille un ſentiment, s'il fait naître l'intérêt, s'il ſoutient l'attention ſans la diſtraire, il eſt orateur, peintre, poëte ou muſicien. Comment le muſicien enchérit-il ſur la parole articulée? En l'accentuant. Les notes font réellement en muſique l'effet des points-voyelles en Hébreu. Le muſicien eſt donc un traducteur qui fait paſſer le ſens des expreſſions de la langue purement intellectuelle dans la langue ſentimentale. Mais ſi cet interprète obſcurcit le ſens au lieu de jeter de la clarté? S'il partage l'intérêt au lieu de le concentrer? S'il s'amuſe à faire de puériles combinaiſons de mots, au lieu de former de grands tableaux, de produire de fortes émotions?

Fit cherilus ille
Quem bis terque bonum, cum riſu miror, & idem indignor.

La langue muſicale étant inarticulée n'admet rien de conventionnel. C'eſt ſur-tout en muſique que la liaiſon des modulations doit être entretenue avec la plus grande précaution. En un mot, en muſique, comme dans tous les beaux arts, & plus que dans tous les autres, *Scribendi rectè ſapere eſt & principium & fons.* (*M. l'abbé Feytou.*)

EMPRUNT. *Accord d'Emprunt.* Quelques auteurs nomment ainſi les accords de ſubſtitution. (Voyez *Accords. Subſtitution.*) (*M. Framery.*)

ENDEMATIE. *ſ. f.* C'étoit l'air d'une ſorte de danſe particulière aux Argiens.
(*J. J. Rouſſeau.*)

ENDOSIMON. Nom que le conducteur des chœurs donnoit à ceux qui les chantoient pour leur ſervir de règle.
(*M. de Caſtilhon.*)

ENHARMONIQUE. *adj. pris ſubſt.* Un des trois genres de la muſique des Grecs, appelé auſſi très-fréquemment *harmonie* par Ariſtoxène & ſes ſectateurs.

Ce genre réſultoit d'une diviſion particulière du tétracorde, ſelon laquelle l'intervalle qui ſe trouve entre le lichanos ou la troiſième corde, & la mèſe ou la quatrième, étant d'un diton ou d'une tierce majeure, il ne reſtoit, pour achever le tétracorde au grave, qu'un ſemi-ton à partager en deux intervalles; ſavoir, de l'hypate à la parhypate, & de la parhypate au lichanos. Nous expliquerons au mot *genre* comment ſe faiſoit cette diviſion.

Le genre *enharmonique* étoit le plus plus doux des trois, au rapport d'Ariſtide Quintilien. Il paſſoit pour très-ancien, & la plupart des auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais ſon tétracorde, ou plutôt ſon diateſſaron de ce genre, ne contenoit que trois cordes qui formoient entr'elles deux intervalles incompoſés; le premier d'un ſemi-ton, & l'autre d'une tierce majeure; & de ces deux ſeuls intervalles répétés de tétracorde en tétracorde, réſultoit alors tout le genre *enharmonique.* Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'aviſa d'inférer, à l'imitation des autres genres, une quatrième corde entre les deux premières, pour faire la diviſion dont je viens de parler. On en trouvera les rapports ſelon les ſyſtêmes de Ptolomée & d'Ariſtoxène. (*Planches de muſ. figure* 150.)

Ce genre ſi merveilleux, ſi admiré des anciens, &, ſelon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-temps en vigueur. Son extrême difficulté le fit bientôt abandonner, à meſure que l'art gagnoit des combinaiſons en perdant de l'énergie, & qu'on ſuppléoit à la fineſſe de l'oreille par l'agilité des doigts. Auſſi Plutarque reprend-il vivement les muſiciens de ſon temps, d'avoir perdu le plus beau des trois genres, & d'oſer dire que les intervalles n'en ſont pas ſenſibles; comme ſi tout ce qui échappe à leurs ſens groſſiers, ajoute ce philoſophe, devoit être hors de la nature.

Nous avons aujourd'hui une ſorte de genre *enhar-*

monique entièrement différent de celui des Grecs. Il conſiſte, comme les deux autres, dans une progreſſion particulière de l'harmonie, qui engendre, dans la marche des parties, des intervalles *enharmoniques*, en employant à la fois ou ſucceſſivement, entre deux notes qui ſont à un ton l'une de l'autre, le bémol de l'inférieure & le dièſe de la ſupérieure. Mais quoique, ſelon la rigueur des rapports, ce dièſe & ce bémol duſſent former un intervalle entre eux, (Voyez *Echelle & quart de ton.*) cet intervalle ſe trouve nul, au moyen du tempérament, qui, dans le ſyſtême établi, fait ſervir le même ſon à deux uſages : ce qui n'empêche pas qu'un tel paſſage ne produiſe, par la force de la modulation & de l'harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les tranſitions *enharmoniques*.

Comme ce genre eſt aſſez peu connu, & que nos auteurs ſe ſont contentés d'en donner quelques notions trop ſuccintes, je crois devoir l'expliquer ici un peu au long.

Il faut remarquer d'abord que l'accord de ſeptième diminuée eſt le ſeul ſur lequel on puiſſe pratiquer des paſſages vraiment *enharmoniques ;* & cela en vertu de cette propriété ſingulière qu'il a de diviſer l'octave entière en quatre intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre ſons qui compoſent cet accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres ſons forment ſur celui-ci un accord de ſeptième diminuée. Or le ſon fondamental de l'accord de ſeptième diminuée eſt toujours une note ſenſible ; de ſorte que, ſans rien changer à cet accord, on peut, par une manière de double ou de quadruple emploi, le faire ſervir ſucceſſivement ſur quatre différentes fondamentales ; c'eſt-à-dire, ſur quatre différentes notes ſenſibles.

Il ſuit delà que ce même accord, ſans rien changer ni à l'accompagnement, ni à la baſſe, peut porter quatre noms différens, & par conſéquent ſe chiffrer de quatre différentes manières : ſavoir, d'un 7 ♭ ſous le nom de ſeptième diminuée ; d'un $\begin{smallmatrix}6\times\\ \not{5}\end{smallmatrix}$ ſous le nom de ſixte majeure & fauſſe quinte ; d'un $\begin{smallmatrix}\times 4\\ \flat\end{smallmatrix}$ ſous le nom de tierce mineure & triton ; & enfin d'un × 2 ſous le nom de ſeconde ſuperflue. Bien entendu que la clef doit être cenſée armée différemment, ſelon les tons où l'on eſt ſuppoſé être.

Voilà donc quatre manières de ſortir d'un accord de ſeptième diminuée, en ſe ſuppoſant ſucceſſivement dans quatre accords différens : car la marche fondamentale & naturelle du ſon qui porte un accord de ſeptième diminuée, eſt de ſe réſoudre ſur la tonique du mode mineur, dont il eſt la note ſenſible.

Imaginons maintenant l'accord de ſeptième diminuée ſur *ut* dièſe note ſenſible ; ſi je prends la tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra note ſenſible à ſon tour, & annoncera par conſéquent le mode mineur de *fa* ; or cet *ut* dièſe reſte bien dans l'accord de *mi* note ſenſible : mais c'eſt en qualité de *re* bémol, c'eſt-à-dire de ſixième note du ton, & de ſeptième diminuée de la note ſenſible : ainſi cet *ut* dièſe qui, comme note ſenſible, étoit obligé de monter dans le ton de *re*, devenu *re* bémol dans le ton de *fa*, eſt obligé de deſcendre comme ſeptième diminuée : voilà une tranſition *enharmonique.* Si au lieu de la tierce, on prend dans le même accord d'*ut* dièſe, la fauſſe quinte *ſol* pour nouvelle note ſenſible, l'*ut* dièſe deviendra encore *re* bémol, en qualité de quatrième note : autre paſſage *enharmonique.* Enfin ſi l'on prend pour note ſenſible la ſeptième diminuée elle-même, au lieu de *ſi* bémol, il faudra néceſſairement la conſidérer comme *la* dièſe ; ce qui fait un troiſième paſſage *enharmonique* ſur le même accord.

A la faveur de ces quatre différentes manières d'enviſager ſucceſſivement le même accord, on paſſe d'un ton à un autre qui en paroît fort éloigné ; on donne aux parties des progrès différens de celui qu'elles auroient du avoir en premier lieu, & ces paſſages ménagés à propos, ſont capables, non-ſeulement de ſurprendre, mais de ravir l'auditeur quand ils ſont bien rendus.

Une autre ſource de variété, dans le même genre, ſe tire des différentes manières dont on peut réſoudre l'accord qui l'annonce ; car quoique la modulation la plus naturelle ſoit de paſſer de l'accord de ſeptième diminuée ſur la note ſenſible, à celui de la tonique en mode mineur, on peut, en ſubſtituant la tierce majeure à la mineure, rendre le mode majeur & même y ajouter la ſeptième pour changer cette tonique en dominante, & paſſer ainſi dans un autre ton. A la faveur de ces diverſes combinaiſons réunies, on peut ſortir de l'accord en douze manières. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la converſion du dièſe en bémol ou réciproquement, ſoient véritablement *enharmoniques* ; parce que dans les trois autres on ne change point de note ſenſible : encore dans ces neuf diverſes modulations n'y a-t-il que trois diverſes notes ſenſibles, chacune deſquelles ſe réſout par trois paſſages différens : de ſorte qu'à bien prendre la choſe on ne trouve ſur chaque note ſenſible que trois vrais paſſages *enharmoniques* poſſibles ; tous les autres n'étant point réellement *enharmoniques*, ou ſe rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez *pl. de muſ.*, *fig.* 151, un exemple de tous ces paſſages.)

A l'imitation des modulations du genre diatonique, on a pluſieurs fois eſſayé de faire des morceaux entiers dans le genre *enharmonique*, & pour donner une ſorte de règle aux marches fondamentales de ce genre, on l'a diviſé en *diatonique-enharmonique*, qui procède par une ſucceſſion de ſemi-tons majeurs, & en *chromatique-enharmonique* qui procède par une ſucceſſion de ſemi-tons mineurs.

Le chant de la première espèce est *diatonique*, parce que les semi-tons y sont majeurs; & il est *enharmonique*, parce que deux semi-tons majeurs de suite forment un *ton* trop fort d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette espèce de chant, il faut faire une basse qui descende de quarte & monte de tierce majeure alternativement. Une partie du trio des Parques de l'opéra d'Hippolite, est dans ce genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'opéra de Paris, quoique M. Rameau assure qu'il l'avoit été ailleurs par des musiciens de bonne volonté, & que l'effet en fut surprenant.

Le chant de la seconde espèce est *chromatique*, parce qu'il procède par semi-tons mineurs; il est *enharmonique*, parce que les deux semi-tons mineurs consécutifs forment un ton trop foible d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette espèce de chant, il faut faire une basse fondamentale qui descende de tierce mineure & monte de tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce genre de musique un tremblement de terre dans l'opéra des Indes galantes; mais qu'il fut si mal servi qu'il fut obligé de le changer en une musique commune. (Voyez les *Elémens de Musique* de M. d'Alembert, pages 91, 92, 93 & 166.)

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes artistes que *l'enharmonique-diatonique* & *l'enharmonique-chromatique* me paroissent tous deux à rejeter comme genres, & je ne puis croire qu'une musique modulée de cette manière, même avec la plus parfaite exécution, puisse jamais rien valoir. Mes raisons sont que les passages brusques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y sont si fréquens, qu'il n'est pas possible à l'esprit de suivre ces transitions avec autant de rapidité que la musique les présente; que l'oreille n'a pas le temps d'apercevoir le rapport très-secret & très-composé des modulations, ni de sous-entendre les intervalles supposés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles successions ombre de ton ni de mode; qu'il est également impossible de retenir celui d'où l'on sort, ni de prévoir celui où l'on va; & qu'au milieu de tout cela, l'on ne sait plus du tout où l'on est. L'*enharmonique* n'est qu'un passage inattendu dont l'étonnante impression se fait fortement & dure long-temps; passage que par conséquent on ne doit pas trop brusquement ni trop souvent répéter, de peur que l'idée de la modulation ne se trouble & ne se perde entièrement: car sitôt qu'on n'entend que des accords isolés qui n'ont plus de rapport sensible & de fondement commun, l'harmonie n'a plus aussi d'union ni de suite apparente, & l'effet qui en résulte n'est qu'un vain bruit sans liaison & sans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la métaphysique de son art, il est à croire que le feu naturel de ce savant artiste eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans son génie, mais que ses préjugés ont toujours étouffés.

Je ne crois pas même que les simples transitions *enharmoniques* puissent jamais bien réussir, ni dans les chœurs, ni dans les airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les parties doivent avoir entre elles une liaison plus sensible que ce genre ne peut la marquer.

Quel est donc le vrai lieu de *l'enharmonique?* C'est, selon moi, le récitatif obligé. C'est dans une scène sublime & pathétique, où la voix doit multiplier & varier les inflexions musicales, à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire & souvent inappréciable; c'est, dis-je, dans une telle scène que les transitions *enharmoniques* sont bien placées, quand on sait les ménager pour les grandes expressions, & les affermir, pour ainsi dire, par des traits de symphonie qui suspendent la parole & renforcent l'expression. Les Italiens, qui font un usage admirable de ce genre, ne l'emploient que de cette manière. On peut voir dans le premier récitatif de l'Orphée de Pergolèse un exemple frappant & simple des effets que ce grand musicien sut tirer de l'*enharmonique*, & comment, loin de faire une modulation dure, ces transitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déja dit que notre genre *enharmonique* est entièrement différent de celui des anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'intervalles *enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*enharmonique* moderne ne soit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs, les intervalles *enharmoniques*, purement mélodieux, ne demandoient, ni dans le chanteur, ni dans l'écoutant, aucun changement d'idées, mais seulement une grande délicatesse d'organe; au lieu qu'à cette même délicatesse, il faut joindre encore, dans notre musique, une connoissance exacte & un sentiment exquis des métamorphoses harmoniques les plus brusques & les moins naturelles: car si l'on n'entend pas la phrase, on ne sauroit donner aux mots le ton qui leur convient, ni chanter juste dans un systême harmonieux, si l'on ne sent l'harmonie.

(*J. J. Rousseau.*)

Enharmonique. Je ne parlerai point du genre *enharmonique* des anciens; genre trop peu connu, malgré les soins que Rousseau & d'autres se sont donnés pour l'expliquer. J'avouerai seulement que je ne conçois pas comment un semi-ton peut-être partagé en deux par la voix; comment il en peut résulter un genre, c'est-à-dire un systême continu d'intonation; & encore moins comment un genre aussi compliqué, aussi éloigné des facultés naturelles de l'homme auroit pu être le plus anciennement trouvé. Il me semble que si Plutarque m'avoit repris de *n'en pas trouver les intervalles sensibles;* s'il m'eût dit que ce qui échappe *à mes sens grossiers* n'est pas pour cela *hors de la nature*, je lui aurois répondu que la musique,

& sur-tout le chant, sont faits pour les sens les plus grossiers; & que si ce genre exige un sentiment & des organes si délicats, c'est une preuve incontestable qu'il n'est pas de l'invention la plus ancienne. Au surplus, je suis loin de vouloir attaquer la musique Grecque; mais j'en persiste d'autant plus dans l'opinion, que ce qu'on appelloit le genre *enharmonique* ne nous est pas bien connu.

Je passe au genre *enharmonique* moderne, pour expliquer ou pour combattre ce qu'en dit Rousseau. Il commence par une phrase dans laquelle il dit, ce me semble, le contraire de ce qu'il veut dire. « Ce genre, » selon lui, consiste... dans une progression particulière de l'harmonie, qui engendre dans la marche » des parties des intervalles *enharmoniques*, en employant... entre deux notes qui sont à un ton l'une » de l'autre *le bémol de l'inférieure & le dièse de la supérieure.* » N'est-ce pas plutôt le dièse de l'inférieure & le bémol de la supérieure? *Ut* & *re* sont à un ton de distance; *ut* est bien évidemment l'inférieure, & *re* la supérieure: or l'enharmonique est formé par l'*ut* dièse & le *re* bémol, & non par l'*ut* bémol & le *ré* dièse.

Rousseau après avoir remarqué que le tempérament rend nul cet intervalle, ajoute: « Ce qui n'empêche » pas qu'un tel passage ne produise par la force de » la modulation & de l'harmonie *une partie* de l'effet » qu'on cherche dans les transitions *enharmoniques.* »

J'observe 1°. qu'on obtient *tout l'effet qu'on cherche*, & non pas seulement une partie; car on a travaillé pour des instrumens tempérés, & alors on n'a pas attendu d'autre effet que celui de la modulation; ou on a écrit pour des voix ou pour des instrumens non sujets au tempérament, & on en a obtenu l'expression sensible de la différence des deux notes prises l'une pour l'autre, si l'on a voulu que cette différence fut exprimée. 2°. J'entends bien comment un tel passage produit son effet par la force de la modulation, mais je ne vois pas celui qu'il tire de la force de l'harmonie. Rousseau dit plus bas que l'*enharmonique* résulte d'un seul accord, pris d'abord dans un sens & ensuite dans un autre. Son effet vient donc de la succession des accords, succession qui n'est extraordinaire que par la modulation. Je ne vois pas là de force d'harmonie.

« L'accord de septième diminuée est, selon Rousseau, le *seul* sur lequel on puisse pratiquer des « passages vraiment *enharmoniques*, & cela, dit-il; » en vertu de cette propriété singulière qu'il a de » diviser l'octave en quatre intervalles égaux. »

1°. Je ne vois pas quel rapport peut avoir avec l'*enharmonique* cette égalité de division, & pourquoi on ne pourroit pas, sur un instrument tempéré, prendre l'un pour l'autre deux sons très-différens, mais exprimés par la même touche, ce qui fait tout l'*enharmonique.*

Je ne vois pas pourquoi l'accord de septième diminuée seroit le seul qui pût produire cet *enharmonique*, & Rousseau auroit bien dû s'apercevoir lui-même de la fausseté de sa proposition, puisqu'il cite un peu plus loin le *trio des Parques* de Rameau, qui contient une marche *enharmonique* de plusieurs mesures, sans le secours de la septième diminuée.

Une fois convenu que pour passer dans une modulation très-détournée, on peut user ou abuser du tempérament, c'est-à-dire prendre une note pour une autre que la même touche représente, il me semble qu'il n'est pas nécessaire de partir d'une septième diminuée, & que, même après un accord parfait, dont le *mi b*, par exemple, sera la note grave, je puis prendre ce *mi b* pour un *re* dièse, & passer à un accord dont *mi* naturel sera la fondamentale. Ma basse n'aura paru faire qu'un mouvement chromatique, mais elle en aura véritablement fait un *enharmonique*, sans avoir eu besoin de la septième diminuée; voyez l'exemple (*pl. de mus. fig.* 152.) où je donne un passage enharmonique praticable, sans le secours de cet accord.

L'explication que donne Rousseau des genres *diatonique-enharmonique*, & *chromatique-enharmonique* est exacte, mais elle n'est pas claire quand on n'a pas un exemple sous les yeux. J'ai cru devoir en donner un, & préférer ce fameux *trio des Parques* d'Hyppolite & Aricie, cité par Rousseau lui-même, tant parce que c'est un morceau à conserver, & qui mérite d'être plus connu qu'il ne l'est, que parce que la basse continue employée par Rameau n'y diffère point de la basse fondamentale que Rousseau indique; seulement, en parlant des mouvemens que doit faire la basse, il auroit du commencer par celui de tierce majeure en montant; celui de quarte en descendant ne produisant point d'*enharmonique.* Voyez donc dans ce trio (*planc. de mus. fig.* 153.) le passage marqué d'un A.

Vous remarquerez que vous êtes en *re* majeur. La basse monte de *re* sur un *fa* ✳ dièse, & dans le premier mouvement de tierce majeure l'auteur a évité la quinte. Le *fa* ✳ de la basse descend de quarte sur un *ut* ✳, & Rameau, en remplissant cet accord, a écrit dans quelques parties le *sol* ✳, quinte d'*ut*, & dans d'autres parties, de ce *sol* ✳ il a fait un *la* bémol. En cela, je crois qu'il a eu tort, & que c'est cette bigarrure qui a nui plus que tout autre chose à l'exécution, dans un tems où les instrumentistes François n'étoient pas encore bien habiles. Cet *ut* dièse qui doit porter *mi*-dièse & *sol*-dièse, porte donc en place deux notes qui sont prises pour un *fa* naturel & pour un *la* bémol. Ces deux notes font liaison dans l'accord suivant, parce que la basse, au lieu de monter de tierce majeure, comme le dit Rousseau, monte d'une fausse quarte sur un *fa* naturel, ce qui est le même mouvement que celui de tierce majeure sur un instrument à touches; & c'est-là l'*enharmo-*

nique cherché. De-là la baſſe deſcend de quarte ſur un *ut* naturel portant auſſi l'accord parfait; car remarquez que tout ce paſſage eſt en accords parfaits, & qu'on n'y voit point de ſeptièmes diminuées. Elle offre enſuite un *mi* portant l'accord parfait mineur, qui deſcend ſur un *ſi* naturel. Ce *ſi* porte une tierce majeure, le *re* dièſe, & ſa quinte *fa* dièſe, ce qui prépare le *mi* bémol & le *ſol* bémol que l'on entend dans l'accord ſuivant; car la baſſe, au lieu de monter de tierce majeure ſur un *re* dièſe, monte de fauſſe quarte ſur un *mi* bémol, dont la tierce mineure eſt *ſol* bémol. L'auteur a eu le même tort dans cette meſure de mêler les dièſes & les bémols; on y voit en même-tems un *mi* dièſe & un *fa* naturel, & deux inſtrumens qui ont l'air d'être à la ſeconde l'un de l'autre, *re mi* ✻, tandis qu'ils font une tierce mineure *re fa*.

La même marche continue juſqu'à la fin du paſſage, qui ſe termine par une ſeptième diminuée, mais laquelle ne produit point d'*enharmonique*. Tel eſt ce paſſage qui n'a pu, dit-on, être exécuté à l'opéra de Paris. Il le ſeroit aujourd'hui par-tout, car il eſt fort clair; mais il le ſeroit plus facilement encore en ne mêlant pas les dièſes & les bémols dans la même meſure. Il faut obſerver que Rameau a eu le bon eſprit de ne mettre dans le chant aucun intervalle difficile. La marche de ſes parties eſt ſeulement chromatique; l'*enharmonique* eſt reſervé pour les inſtrumens, & c'eſt une attention qu'il eſt néceſſaire d'avoir toutes les fois qu'on fait un pareil paſſage, ou ſimplement une tranſition. Il faut donner à la partie vocale les notes de liaiſon, celles qui ne changent point, & laiſſer aux inſtrumens les intonations difficiles, par cette conſidération que les doigts modifient les ſons plus facilement que le goſier.

On peut ſe tracer à ſoi-même un exemple ſemblable pour produire le *chromatique-enharmonique*; on verra qu'après avoir deſcendu de tierce mineure, monter de tierce majeure eſt la même choſe que monter de fauſſe quarte, & que ces deux mouvemens pris à volonté l'un pour l'autre forment le genre déſiré. (Voyez *pl. de muſ. fig.* 154.)

Rouſſeau conſeille enſuite aux jeunes artiſtes de rejeter comme genre l'*enharmonique diatonique* & l'*enharmonique chromatique*. Les raiſons qu'il en apporte me paroiſſent manquer de juſteſſe. « 1°. Les paſſages » bruſques d'une idée à une autre idée extrêmement » éloignée, dit-il, y ſont ſi fréquens, qu'il n'eſt » pas poſſible à l'eſprit de ſuivre ces tranſitions avec » autant de rapidité que l'oreille les préſente. »

En reprenant pour exemple le morceau de Rameau qui eſt d'un mouvement lent, on verra que les tranſitions n'y ſont pas très-fréquentes, puiſqu'elles n'ont lieu que d'une meſure à l'autre, ſur le mouvement de tierce majeure en montant, & que ce changement de modulation n'a lieu que quatre fois dans tout le paſſage; d'ailleurs c'eſt mal s'exprimer que de nommer cette progreſſion le paſſage bruſque d'une idée à une autre idée: toutes les fois que la baſſe ſuit une marche uniforme & ſymétrique, on ne change point d'idée, & dans l'*enharmonique* ce ſont les modulations & non pas les idées qui ſont très-éloignées l'une de l'autre; car l'idée unique de l'auteur eſt de ſuivre d'un pas égal une route tortueuſe au lieu de ſuivre une route droite.

« L'oreille n'a pas le tems d'apercevoir le rap» port très-ſecret & très-compoſé des modulations, » ni de ſous-entendre les intervalles ſuppoſés ».

Il n'eſt pas néceſſaire d'appercevoir ce rapport, puiſqu'on veut ſurprendre l'oreille par une progreſſion inattendue; ſi ce rapport étoit compris facilement, l'effet qu'on ſe propoſe ſeroit manqué. C'eſt une harmonie déchirante qu'on veut produire, il ne faut donc pas que l'oreille la juge naturelle. Quant à ſous entendre les intervalles ſuppoſés, où en ſeroit l'utilité? J'avoue que le paſſage de l'*ut* dièſe au *fa* naturel eſt fort dur, mais ſeroit-il adouci quand l'oreille s'apercevroit que cet *ut* dièſe commence par paſſer au *re* bémol?

« On ne trouve plus dans de pareilles ſucceſſions » ombre de *ton* ni de *mode*. »

Je ne ſais ſi Rouſſeau par ces deux mots entendoit deux choſes différentes. Le *ton* eſt ce qui détermine la gamme. Le *mode* eſt la manière dont cette gamme eſt arrangée, en majeur ou en mineur. Or il n'eſt pas vrai qu'une pareille ſucceſſion confonde les différens modes. J'avoue qu'on n'y trouve pas de ton déterminé; mais je demanderois à Rouſſeau ſi dans une ſuite de cadences interrompues, où toutes les notes & même la tonique ſont dominantes, ſi dans une marche chromatique le ton eſt bien déterminé; ſi l'on ne pourroit pas dire de même qu'*au milieu de tout cela* on ne ſait plus du tout où l'on eſt. Il ſuffit, ce me ſemble, qu'on aboutiſſe à un ton voiſin de celui d'où l'on eſt parti, comme on le pratique dans les ſuites de dominantes, & comme Rameau l'a fait dans le paſſage cité, qui commence en *re* majeur & finit en *la*.

« L'enharmonique n'eſt qu'un paſſage inattendu » dont l'étonnante impreſſion ſe fait fortement & » dure long-tems. »

Fort bien, quand ce paſſage n'eſt qu'une ſimple tranſition; mais ce n'eſt pas une raiſon pour qu'on n'en faſſe pas une marche d'harmonie. L'idée de la modulation principale pourra être troublée, comme il arrive toujours dans les modulations ſucceſſives, comme dans les paſſages chromatiques dont je parlois tout à l'heure; mais elle ne ſe perdra point entièrement ſi le paſſage ſe termine en la rappellant.

Rouſſeau ne croit pas même que les ſimples tran-

ſitions *enharmoniques* puiſſent bien réuſſir dans les chœurs ni dans les airs. C'eſt au récitatif obligé qu'il les attribue, & cela parce que dans la muſique italienne qu'il connoiſſoit, il n'avoit vu pratiquer de ſemblables tranſitions que dans du récitatif. S'il avoit connu une plus grande quantité de muſique italienne, il y auroit vu l'*enharmonique* employé avec ſuccès dans les airs, mais en obſervant, comme j'en ai donné plus haut le conſeil, de ne point mettre dans le chant ce que la modulation peut avoir de difficile. Rouſſeau ne paroît pas avoir ſongé à ce précepte, car il demande ſeulement que la ſymphonie affermiſſe ces paſſages, & que la modulation ſoit facile à entonner.

Il finit par trouver notre *enharmonique* plus difficile que celui des Grecs. « Chez eux, dit-il, les intervalles » *enharmoniques* purement mélodieux, ne demandoient » ni dans le chanteur ni dans l'écoutant aucun changement » d'idée, mais ſeulement une grande délicateſſe » d'organe; au lieu qu'à cette même délicateſſe » il faut joindre encore dans notre muſique une » connoiſſance exacte & un ſentiment exquis des » métamorphoſes harmoniques les plus bruſques & » les moins naturelles. »

1°. J'ai déja remarqué qu'un changement de modulation n'eſt point un changement d'idées : qu'un même trait de chant ſoit répété dans deux modulations différentes, l'idée du compoſiteur ne change point, comme on le voit dans les Roſalies qui préſentent une idée unique dans des modulations différentes.

2°. Comment Rouſſeau peut-il dire que le chanteur moderne doit avoir cette même délicateſſe d'organe qui étoit néceſſaire au chanteur Grec, & qui nous paroît impoſſible? Il oublie que nos chanteurs ne ſont point obligés d'entonner les intervalles *enharmoniques*, quand même ces intervalles ſe trouveroient dans le chant, puiſqu'ils ne forment qu'une ſeule & même note pour la voix comme pour les touches. Quant à cette connoiſſance exacte, ce ſentiment exquis des métamorphoſes harmoniques, il ne ſont pas plus néceſſaires au chanteur, qui ne doit que préparer ſon oreille à une modulation extraordinaire, dans le cas où le compoſiteur auroit eu la mal-adreſſe de mettre cette modulation dans le chant.

Il faut conclure de tout ceci que Rouſſeau avoit peu pratiqué l'*enharmonique*, & qu'il n'en connoiſſoit pas beaucoup les effets. Ce qu'il en a écrit, lui a été dicté par ſon imagination plus que par ſon expérience. (*M. Framery.*)

ENKELEUSTIQUE. Maxime de Tyr rapporte qu'il y avoit un mode *enkeleuſtique*, propre à ceux qui pourſuivoient l'ennemi. (M. *de Caſtilhon.*)

ENNÉACORDE. Inſtrument des anciens, qui avoit neuf cordes. (*M. de Caſtilhon.*)

ENSEMBLE. *adv. ſouvent pris ſubſtantivement.* Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entre elles & avec le tout, parce que c'eſt un ſens qu'on lui donne rarement en muſique. Ce n'eſt guères qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorſque les concertans ſont ſi parfaitement d'accord, ſoit pour l'intonation, ſoit pour la meſure, qu'ils ſemblent être tous animés d'un même eſprit, & que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit ſur la partition.

L'*enſemble* ne dépend pas ſeulement de l'habileté avec laquelle chacun lit ſa partie, mais de l'intelligence avec la quelle il en ſent le caractère particulier, & la liaiſon avec le tout; ſoit pour phraſer avec exactitude, ſoit pour ſuivre la préciſion des mouvemens, ſoit pour ſaiſir le moment & les nuances des *fort* & des *doux;* ſoit enfin pour ajouter aux ornemens marqués, ceux qui ſont ſi néceſſairement ſuppoſés par l'auteur, qu'il n'eſt permis à perſonne de les omettre. Les muſiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*enſemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la muſique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entre eux : car il ſeroit impoſſible de mettre un parfait *enſemble* dans un concert de ſourds, ni dans une muſique dont le ſtyle ſeroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce ſont ſur-tout les maîtres de muſique, conducteurs & chefs d'orcheſtre, qui doivent guider, ou retenir ou preſſer les muſiciens pour mettre par-tout l'*enſemble;* & c'eſt ce que fait toujours un bon premier violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles. La voix récitante eſt aſſujettie à la baſſe & à la meſure; le premier violon doit écouter & ſuivre la voix; la ſymphonie doit écouter & ſuivre le premier violon : enfin le clavecin qu'on ſuppoſe tenu par le compoſiteur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général, plus le ſtyle, les périodes, les phraſes, la mélodie & l'harmonie ont de caractère, plus l'*enſemble* eſt facile à ſaiſir; parce que la même idée imprimée vivement dans tous les eſprits préſide à toute l'exécution. Au contraire, quand la muſique ne dit rien, & qu'on n'y ſent qu'une ſuite de notes ſans liaiſon, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte ſa partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la muſique françoiſe n'eſt jamais *enſemble.* (*J. J. Rouſſeau.*)

Ensemble. Le ſens que, du tems de Rouſſeau, l'on donnoit rarement à ce mot en muſique, eſt préciſément celui qu'on lui a le plus ſouvent donné depuis ſeize ou dix-ſept ans. On s'en eſt moins ſervi pour ſignifier l'accord de toutes les parties dans l'exécution, que pour déſigner dans la compoſition *le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entr'elles & avec le tout.* C'eſt en effet l'acception du mot la plus noble, la plus importante; car on a beau exécuter avec *enſemble* ce qui eſt diſparate, incohérent, découſu, ces

ces défauts n'en exiſtent pas moins, n'en ſont pas moins ſenſibles; on pourroit même dire que mis à nud par une exécution parfaite, ils en reſſortent davantage.

Mais ſi l'on n'a point exagéré la néceſſité de *l'enſemble*, ſur-tout dans un ouvrage dramatique, on a peut-être trop exalté le mérite que cette qualité ſuppoſe dans le compoſiteur. Quoiqu'il ſoit poſſible, juſqu'à un certain point, de lier & de r'accorder par la muſique ce qui eſt disjoint & rompu dans le poëme, quoique l'on puiſſe auſſi par irréflexion ou mal-adreſſe manquer des liaiſons & des tranſitions muſicales, indiquées par le poëte, il eſt cependant certain en général que c'eſt principalement de ce dernier que dépend *l'enſemble* de l'ouvrage.

C'eſt par une ſuite d'exagérations que l'on a excluſivement attribué ce mérite à un compoſiteur célèbre, & qu'on a même regardé comme entièrement de ſon invention le ſyſtême *d'enſemble* dramatique, dont il nous avoit cependant emprunté l'idée. Mais il voulut le premier le faire connoître à l'Italie, qui aima mieux garder de vieilles habitudes; il nous l'offrit enſuite à nous-mêmes avec plus de ſuccès, revêtu des formes italiennes, perfectionné par les conſeils, & ſur-tout vanté, commenté par les écrits des gens de lettres dont il eut d'abord le bon eſprit de s'appuyer; mais qui le menèrent plus loin qu'il ne vouloit, & qui prétendirent encore l'avoir mené plus loin qu'il n'étoit allé. (Voyez l'article *France*.)

Ayant traité au mot *deſſein*, non-ſeulement de celui des morceaux qui entrent dans un drame lyrique, mais de leur liaiſon dans la ſcène, de celle des ſcènes dans l'acte, & de celles des actes entr'eux, j'ai ſuffiſamment expliqué le mot *enſemble*, pris dans le ſens dont Rouſſeau avoit négligé de parler. (Voyez *Deſſein*.) Je répéterai ſeulement ici que cet *enſemble* qui demande beaucoup de réflexion, d'étude & de connoiſſance du théâtre, n'eſt pas, comme on l'a cru, la première qualité que doit avoir un ouvrage en muſique; que toutes les parties de cet ouvrage devant nous être offertes l'une après l'autre, elles ont beau être parfaitement liées, ſi elles n'ont pas en elles-mêmes & chacune à part la perfection néceſſaire; & que tout le fruit d'une liaiſon continue & ſerrée entre des parties ennuyeuſes, eſt un ennui, un tiraillement d'autant plus inſupportable qu'il eſt ſans interruption & ſans repos. (*Ginguené*.)

Ensemble (*morceaux d'enſemble*) en italien, *Pezzi concertati*, morceaux concertés. Ce ſont tous les morceaux dramatiques exécutés par plus d'une voix; ainſi les duos, trios, quatuors, &c. ſont des *morceaux d'enſemble*, pourvu que chaque partie y ſoit diſtincte, dialogue avec les autres, & ſoit exécutée par une ſeule voix; car les chœurs, quoique compoſés de pluſieurs parties, ne ſont pas ordinairement qualifiés de *morceaux d'enſemble*; & c'eſt en cela que la dénomination italienne paroît plus juſte que la dénomination françoiſe. Il ſemble que dans des *morceaux d'enſemble* toutes les voix devroient chanter *enſemble*, & cependant il eſt de l'eſſence de ces morceaux de les oppoſer l'une à l'autre, & de les faire dialoguer. Ce n'eſt guères qu'à la fin qu'elles ſe réuniſſent pour produire les plus grands effets d'harmonie, & donner ce qu'on appelle le coup de fouet.

Les morceaux à deux & à trois voix peuvent n'avoir à exprimer que des paſſions, & alors les formes de chant doivent en préſenter le caractère. Nous ne nous étendrons point ſur ces morceaux dont il eſt ſuffiſamment parlé aux mots *duo* & *trio*. Dès qu'il y a ſur la ſcène un plus grand nombre de perſonnages, c'eſt ſur-tout à peindre des ſituations & des mouvemens de théâtre que ces morceaux ſont deſtinés. En effet, deux ou même trois perſonnes peuvent exprimer le même ſentiment ſans langueur, ou des ſentimens oppoſés ſans confuſion. Mais cette langueur ou cette confuſion ſe feroient ſentir dans un plus grand nombre. Il eſt peu vraiſemblable que quatre perſonnes ou plus aient à exprimer la même idée, & ſi vous les mettez en contraſte, il ſera difficile de diſtinguer la paſſion dont chacune d'elles eſt animée.

Mais dans les grands mouvemens de ſcène, dans ces momens où le ſimple dialogue parlé ne ſuffiroit pas pour exprimer tout ce qui agite les perſonnages, c'eſt alors que le compoſiteur doit venir au ſecours du poëte, & le ſeconder par les puiſſances de ſon orcheſtre & la force de ſon harmonie; c'eſt alors que les morceaux d'*enſemble* peuvent produire des effets admirables, & c'eſt-là que ſe reconnoît ſur-tout le talent des grands compoſiteurs.

Je parle des puiſſances de l'orcheſtre, plutôt que de celles de la mélodie, parce que dans ces ſortes de morceaux, lorſqu'ils ſont dialogués, la phraſe de chaque exécutant devant être liée à celle qui le ſuit, ne devant pas offrir d'idée iſolée, mais, au contraire, devant contribuer à l'*enſemble*, ne peut guère offrir de chant régulier & ſuivi. C'eſt donc dans l'orcheſtre que doit ſe trouver principalement la mélodie; c'eſt lui qui par ſes accompagnemens doit déterminer le caractère de chacun des perſonnages qu'il ſoutient. Lorſque toutes les voix ſe font entendre *enſemble*, c'eſt encore moins le cas d'y déſirer un chant néceſſairement confus & que l'harmonie étoufferoit; le ſeul chant que l'on puiſſe faire entendre alors eſt celui qui réſulte de l'accord des voix, qui n'appartient pas à une partie ſeulement, mais à toutes les parties réunies, comme il arrive dans les chœurs d'un mouvement lent.

La partie vocale dans les *morceaux d'enſemble* doit donc être à peu près ſacrifiée, & n'offrir pour ainſi dire qu'une ſimple récitation. Ce n'eſt pas qu'un trait de chant proprement dit, diſtribué habilement d'une partie à l'autre, comme motif principal, ne

puisse flatter singulièrement l'oreille; mais il faut qu'il soit unique dans l'étendue du même mouvement pour mieux fixer l'attention dans ses retours divers. Plusieurs motifs de chant se nuiroient nécessairement l'un à l'autre, & ne serviroient qu'à embrouiller le tout.

L'opera bouffon italien a donné naissance aux *morceaux d'ensemble* comme aux *finals*; ils se sont étendus à proportion que le nombre des personnages s'est multiplié dans ces sortes d'ouvrages. On n'a pas encore essayé sur les théâtres d'Italie d'adapter au genre tragique ni les uns, ni les autres, & sur-tout les finals. Il y a quelques exemples de morceaux à cinq & à six voix dans les tragédies, mais ils sont rares. La raison n'en est pas, comme on l'a dit, que ce genre offre un *imbroglio*, une sorte de désordre qui ne peut convenir qu'au genre comique, car les passions tragiques, comme la fureur, s'en accommoderoient également bien; mais de ce que les théâtres sérieux d'Italie n'admettent point la voix de basse, & qu'il seroit trop difficile de faire des morceaux d'effet avec les seules voix de tenores & de dessus. Aussi n'en a-t-on fait d'essais à cinq ou six voix que sur des théâtres où l'on avoit deux tenores, dont l'un avoit la voix assez grave pour tenir lieu de basse, & où la partie intermédiaire pouvoit être exécutée par des contralto. (Voyez *Final.*)

Il y a une différence sensible entre les *finali* & les *pezzi-concertati*, entre les *finals* & les *morceaux d'ensemble*, c'est que les premiers, destinés à terminer un acte, contiennent plusieurs scènes, plusieurs mouvemens de situation, & admettent un assez grand nombre de développemens. Les *morceaux d'ensemble* au contraire, n'ont à exprimer qu'une situation, & assez ordinairement le parti que cette situation inspire aux divers personnages; ils ne peuvent guère admettre par conséquent que deux mouvemens principaux, & des développemens proportionnés. Les règles du *morceau d'ensemble* sont à cet égard les mêmes que pour les airs & les duo, c'est-à-dire, l'exposition d'un sentiment & de celui qui lui sert de contraste.

Les François ont eu aussi des *morceaux d'ensemble* du moment où ils ont eu des opera comiques. Mais la prétention d'en rendre toutes les parties également chantantes, de les fuguer entre elles, de les faire trop fréquemment chanter ensemble, a nui à la clarté, à la simplicité dont les compositeurs italiens nous ont donné des modèles si précieux. On commence aujourd'hui à sentir ce mérite, & l'habitude d'entendre des opera italiens aura beaucoup servi à nos compositeurs françois. Ceux qui cultivent la scène comique n'auront presque plus rien à envier aux Italiens, lorsqu'ils posséderont aussi bien qu'eux l'art des *morceaux d'ensemble*. (*M. Framery.*)

ENTONNER, *v. a.* C'est dans l'exécution d'un chant, former avec justesse les sons & les intervalles qui sont marqués. Ce qui ne peut guères se faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent se rapporter ces sons & ces intervalles; savoir, celle du ton & du mode où ils sont employés, d'où vient peut-être le mot *entonner*. On peut aussi l'attribuer à la marche diatonique; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la voix. Il y a plus de difficulté à *entonner* des intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la glotte se modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop composés dans le second.

Entonner est encore commencer le chant d'une hymne, d'un pseaume, d'une antienne, pour donner le ton à tout le chœur. Dans l'église catholique, c'est, par exemple, l'officiant qui *entonne* le *te deum*; dans nos temples, c'est le chantre qui *entonne* les pseaumes. (*J. J. Rousseau.*)

ENTONNER signifie tout simplement entrer *dans le ton*; mais le mot ton est pris ici dans le sens de corde, *d'intonation*; il n'est donc point absolument nécessaire de connoître le ton ni le mode où l'on est pour *entonner* juste. Il suffit d'avoir dans l'oreille le son d'une note pour servir de base, soit la tonique ou toute autre corde de la gamme; car si, par exemple, je dois *entonner* la quinte d'*ut*, pourvu que je connoisse cet *ut*, il est très-indifférent (dans notre systême tempéré) que je sois dans le ton d'*ut* ou dans celui de *fa*, ou dans celui de *sol*. L'étymologie de Rousseau est donc chimérique. Mais il en ajoute une bien plus étrange, lorsqu'il dit que le mot *entonner* peut être attribué à la gamme diatonique. Assurément il peut être attribué de même à la gamme chromatique, car on les *entonne* l'une & l'autre. Diatonique n'a pas plus engendré le mot *entonner*, qu'*entonner* le mot diatonique: ces deux mots se rapportent également au mot *ton*, mais dans des acceptions diverses.

Entonner, dans la musique profane, comme dans la musique d'église, s'applique particulièrement à la manière de commencer un chant. Ainsi l'on dit *entonner* un air, comme *entonner* un hymne ou un pseaume. (*M. Framery.*)

ENTR'ACTE. *s. m.* Espace de temps qui s'écoule entre la fin d'un acte d'opéra & le commencement de l'acte suivant, & durant lequel la représentation est suspendue, tandis que l'action est supposée se continuer ailleurs. L'orchestre remplit cet espace en France par l'exécution d'une symphonie qui porte aussi le nom d'*entr'acte*.

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais divisé leurs drames par actes, ni par conséquent connu les *entr'actes*. La représentation n'étoit point suspendue sur leurs théâtres depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du spectacle, commencèrent les premiers à le

partager en plusieurs parties, dont les intervalles offroient du relâche à l'attention des spectateurs, & cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*entr'acte* est fait pour suspendre l'attention & reposer l'esprit du spectateur, le théâtre doit rester vide, & les intermèdes dont on le remplissoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la pièce en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Molière lui-même ne vit point cette vérité si simple, & les *entr'actes* de sa dernière pièce étoient remplis par des intermèdes. Les François, dont les spectacles ont plus de raison que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne long-temps en silence, ont depuis lors réduit les *entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, & il est à desirer pour la perfection des théâtres qu'en cela leur exemple soit suivi par-tout.

Les Italiens qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que le raisonnement, ont proscrit la danse de l'action dramatique; (Voyez *Opéra.*) Mais par une inconséquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au spectacle, ils remplissent leurs *entr'actes* des ballets qu'ils bannissent de la pièce; & s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de scène, & promenant ainsi le spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaisir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à sentir le défaut de ce monstrueux assemblage, & après avoir déjà presque chassé les intermèdes des *entr'actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en chasser encore la danse, & de la réserver, comme il convient, pour en faire un spectacle brillant & isolé à la fin de la grande pièce.

Mais quoique le théâtre reste vide dans l'*entr'acte*, ce n'est pas à dire que la musique doive être interrompue: car à l'opéra où elle fait une partie de l'existence des choses, le sens de l'ouïe doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la scène on entende l'harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paroisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des acteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet est de savoir ce que le musicien doit dicter à l'orchestre quand il ne se passe plus rien sur la scène: car si la symphonie, ainsi que toute la musique dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle? Que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action? Je réponds à cela, que quoique le théâtre soit vide, le cœur des spectateurs ne l'est pas; il a dû leur rester une forte impression de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'est à l'orchestre à nourrir & soutenir cette impression durant l'*entracte*, afin que le spectateur ne se trouve pas au début de l'acte suivant, aussi froid qu'il l'étoit au commencement de la pièce, & que l'intérêt soit, pour ainsi dire, lié dans son ame, comme les événemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le musicien ne cesse jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la situation des personnages, ou dans celle des spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais sortir de l'orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainsi dire, avec ce qu'ils entendent, & leur état est d'autant plus délicieux qu'il règne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs sens & ce qui touche leur cœur.

L'habile musicien tire encore de son orchestre un autre avantage pour donner à la représentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le spectateur oisif à la situation d'ame la plus favorable à l'effet des scènes qu'il va voir dans l'acte suivant.

La durée de l'*entr'acte* n'a pas de mesure fixe; mais elle est supposée plus ou moins grande, à proportion du temps qu'exige la partie de l'action qui se passe derrière le théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de supposition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles, relatives à la durée de la représentation.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la règle des vingt-quatre heures a un fondement suffisant & s'il n'est jamais permis de l'enfreindre. Mais si l'on veut donner à la durée supposée d'un *entr'acte* des bornes tirées de la nature des choses, je ne vois point qu'on en puisse trouver d'autres que celle du temps durant lequel il ne se fait aucun changement sensible & régulier dans la nature, comme il ne s'en fait point d'apparent sur la scène durant l'*entr'acte*. Or ce temps est dans sa plus grande étendue à-peu-près de douze heures, qui font la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Passé cet espace, il n'y a plus de possibilité ni d'illusion dans la durée supposée de l'*entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée & à la durée totale de la représentation, & à la durée partielle & relative de ce qui se passe derrière le théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on se propose; savoir, la mesure de l'attention, car on doit bien se garder de faire durer l'*entr'acte* jusqu'à laisser le spectateur tomber dans l'engourdissement & approcher de l'ennui. Cette mesure n'a pas, au reste, une telle précision par elle-même, que le musicien qui a du feu, du génie & de l'ame, ne puisse, à l'aide de son orchestre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuser le spectateur sur la durée effective de l'*entr'acte*, en la lui faisant estimer plus ou moins grande par la manière d'entrelacer les caractères de la symphonie; mais il est temps de finir cet article qui n'est déja que trop long. (*J. J. Rousseau.*)

Entr'acte. Rouſſeau avoit donné dans cet article une excellente théorie de l'*entr'acte*. On l'a depuis rendue inutile en ſupprimant cette partie muſicale de nos drames lyriques. C'eſt à M. Gluck que cette ſuppreſſion eſt due; & il eſt aſſez remarquable que celui qui a tout rapporté dans ſon ſyſtême dramatique, à l'enſemble & à l'illuſion théâtrale, ait établi entre chaque acte un vuide qui rompt néceſſairement cet enſemble & détruit cette illuſion, qu'il faut enſuite faire renaître.

Aſſurément, il ſentoit mieux que perſonne, le parti qu'on pouvoit tirer des *entr'actes*; mais il connoiſſoit auſſi la meſure de nos forces phyſiques & intellectuelles. Il jugea que plus on fixoit obſtinément l'attention pendant le cours d'un acte, plus cette attention avoit enſuite beſoin de repos; que nos organes fortement émus demandoient trève & relâche; & qu'auſſi l'orcheſtre, qui n'étoit pas avant lui continuellement employé tout entier, exigeoit ce ſoulagement, depuis qu'ayant ſubſtitué au récitatif ſimple un récitatif perpétuellement obligé, les inſtrumens n'avoient plus, de l'ouverture à la chaconne, un ſeul inſtant de répit.

Cette dernière raiſon eſt la plus forte; mais il eſt poſſible que parmi les perfectionnemens dont notre ſpectacle lyrique a beſoin, on revienne à faire uſage, pour les ſcènes ou les paſſages de ſimple déclamation, d'un récitatif débité, uniquement accompagné de la baſſe, pour ſe ménager des moyens de nuances & d'effets, dans les momens d'intérêt & de paſſion : ce changement en mettant l'orcheſtre plus à-l'aiſe, y mettroit auſſi le ſpectateur: l'un & l'autre pourroient alors ſe retrouver aſſez de force pour ſupporter les *entr'actes* qui certainement ſont plus conformes à la nature de ce ſpectacle, puiſqu'ils favoriſent l'illuſion, & qu'ils n'interrompent point l'uſage d'une langue conventionnelle, qui dans ce pays d'enchantemens, nous explique ſans ceſſe par le ſens de l'ouïe, ce qui frappe celui de la vue.

(*M. Ginguené.*)

ENTRÉE. *ſ. f.* Air de ſymphonie par lequel débute un ballet.

Entrée ſe dit encore à l'opéra, d'un acte entier, dans les opéra-ballets dont chaque acte forme un ſujet ſéparé. L'entrée *de Vertumne dans les élémens*. L'entrée *des Incas dans les Indes Galantes*.

Enfin, *entrée* ſe dit auſſi du moment où chaque partie qui en ſuit une autre commence à ſe faire entendre. (*J. J. Rousseau.*)

Entrée. Dans le premier ſens que lui donne Rouſſeau, ſervoit à déſigner ce que nous entendons par ouverture. Ainſi on diſoit l'*entrée* d'un opéra, comme l'*entrée* d'un ballet.

On entendoit encore par *entrée* une ſorte de danſe particulière affectée à quelques caractères de déguiſemens. Les maſques d'Arlequin, de Pierrot, de Polichinelle, avoient chacun leur *entrée* qui ſe danſoit ſur un air qui lui étoit conſacré; l'air & la danſe avoient également le nom d'*entrée*.

Autrefois, lorſqu'on danſoit dans des maiſons particulières, on s'étoit fait une loi d'admettre tous les maſques qui ſe préſentoient, ſans qu'ils euſſent beſoin de ſe faire connoître. Chacun d'eux danſoit l'*entrée* affectée au caractère de ſon habit, & enſuite il étoit obligé de ſe retirer, à moins qu'on ne le retînt.

L'*entrée* de l'arlequin, c'eſt-à-dire, l'air ſur lequel il danſoit, s'appeloit auſſi chaconne.

(*M. Framery.*)

Entrée. Sur ce mot, conſidéré relativement aux ballets & aux divertiſſemens, j'ai dit aux mots *Ballet* & *Divertiſſement*, ce qu'il eſt inutile de répéter ici. (Voyez ces deux articles.)

Dans tout ouvrage lyrique, le compoſiteur doit faire attention aux premières *entrées* de ſes perſonnages, pour les annoncer d'une manière convenable à leur caractère. C'eſt ainſi que dans l'opéra de Roland, l'*entrée* de ce héros & celle de Médor ſont accompagnées, la première, d'une ritournelle brillante, guerrière & dont le rythme eſt très-marqué; l'autre, d'une ſymphonie douce & mélodieuſe, mais commençant par quelques traits coupés, qui marquent l'inquiétude & la crainte.

Il n'eſt pas néceſſaire de dire que dans le cours de la pièce, les *entrées* de chaque perſonnage doivent exprimer la ſituation actuelle où ils ſe trouvent, & pour ainſi dire, annoncer le motif qui les amène ſur la ſcène. Il ne faut pour cela qu'une légère attention, qu'un homme très-médiocre, peut avoir, mais qui n'en eſt pas moins néceſſaire quoiqu'elle puiſſe échapper quelquefois aux plus grands maîtres.

(*M. Ginguené.*)

ÉOLIEN. *adj.* Le ton ou mode *éolien* étoit un des cinq modes moyens ou principaux de la muſique grecque, & ſa corde fondamentale étoit immédiatement au-deſſus de celle du mode phrygien. (Voyez *Mode.*)

Le mode *éolien* étoit grave, au rapport de Laſus. *Je chante*, dit-il, *Cérès & ſa fille Mélibée, épouſe de Pluton, ſur le mode* éolien, *rempli de gravité.*

Le nom d'*éolien* que portoit ce mode ne lui venoit pas des îles Eoliennes, mais de l'Eolie, contrée de l'Aſie mineure, où il fut premièrement en uſage.

(*J. J. Rouſſeau.*)

Éolien. Rouſſeau a-t-il bien ſaiſi le véritable ſens des vers de Laſus? La gravité dont parle le poëte doit-elle être priſe dans un ſens moral ou dans un ſens phyſique; c'eſt-à-dire doit-elle être appliquée aux

cordes du mode Eolien, ou à son caractère ? S'agit-il même dans ces vers du véritable mode Eolien ?

1°. Le mode Eolien, le neuvième des quinze modes Grecs, doit naturellement participer du caractère des modes adjacens ; c'est-à-dire de la véhémence du Phrygien & de la vivacité du Lydien. Or le caractère résultant de ce mélange n'approche nullement de la gravité.

2°. Le caractère du mode Eolien ne doit-il pas être celui des peuples chez lesquels il a pris naissance ? « Or, dit Héraclides de Pont, cité par Athénée ; *Deipnos. liv.* 14, les Eoliens, les Doriens, les Ioniens, quoique Grecs, ne se ressemblent nullement par le caractère. Personne n'ignore l'opiniâtreté avec laquelle les Lacédémoniens (qui sont Doriens) conservent leurs mœurs & leurs usages antiques. Les Thessaliens ont encore le caractère des Eoliens dont-ils tirent leur origine. Mais les Ioniens ont presque tous été forcés d'abandonner leurs anciennes loix pour s'asservir à celles des barbares qui les ont subjugués... Ces différens peuples ont adopté chacun un caractère de chant qui porte leur nom. Le chant Dorien est remarquable par sa mâle & pompeuse gravité. Toujours simple, toujours égal, sombre, serré, véhément & sévère. L'Eolien est élevé, mais emphatique & diffus. Il n'est propre qu'à exprimer la fierté & la franchise naturelle du voluptueux Eolien, qui passe sa vie dans les plaisirs de la table & de l'amour. Les caractères de ces deux modes se trouvent parfaitement réunis dans le mode Hypodorien, à qui les Grecs, au rapport du même Héraclides, ont aussi donné le nom d'Eolien. C'est dans ce nome (Hypodorien) qu'est composé l'hymne de Lasus d'Hermione sur Cérès & sur la ville d'Hermioné sa patrie. *Je célébrerai dans mes chants, si vous me le permettez, divine Cérès, la belle Mélibée, l'épouse du Dieu des Enfers. Je marierai ma voix aux sons graves de l'harmonie Eolienne.* Ces chants Hypodoriens sont les seuls employés par les habitans d'Hermioné, qui sont Eoliens. Ce n'est donc pas sans raison que Lasus les appelle Eoliques. »

Les mots *barubromon armonian* ne marquent-ils pas distinctement qu'il ne s'agit point dans les vers de Lasus de la gravité de caractère, mais de la gravité physique des instrumens Eoliens ?

3°. D'ailleurs le mode Eolien ne peut pas même être appellé physiquement grave, puisqu'il y a huit modes plus graves que lui ; (voyez *la planche E du Dictionnaire de Rousseau*) & qu'il n'y en a que six à l'aigu. Donc cette gravité physique n'est pas applicable au mode Eolien.

C'est donc sans fondement qu'Athénée *ibid.* veut que le mode Eolien ait été appelé *Hypodorien* à cause du rapport des caractères du mode Dorien & de l'Eolien. Il est vrai que le mot *hypo* devant un adjectif grec indique très-souvent un diminutif ; ainsi *chaunos* signifie *mol* ; *hypo chaunos* signifie *un peu mol* ; mais jamais le mot *hypodorien* n'a été employé dans le sens de *approchant du Dorien* ou de *un peu Dorien.*

Il faut donc conclure décidément contre l'autorité de Rousseau que la gravité n'est point le caractère du mode Eolien, & qu'il ne s'agit point de ce mode dans les vers de Lasus. (*M. l'abbé Feytou.*)

ÉPAIS. *adj.* Genre *épais*, dense, ou serré, *πυκνός* est, selon la définition d'Aristoxène, celui où, dans chaque tétracorde, la somme des deux premiers intervalles est moindre que le troisième. Ainsi le genre enharmonique est *épais*, parce que les deux premiers intervalles, qui sont chacun d'un quart de ton, ne forment ensemble qu'un semi-ton ; somme beaucoup moindre que le troisième intervalle, qui est une tierce majeure. Le chromatique est aussi un genre *épais* ; car ses deux premiers intervalles ne forment qu'un ton, moindre encore que la tierce mineure qui suit. Mais le genre diatonique n'est point *épais*, puisque ses deux premiers intervalles forment un ton & demi, somme plus grande que le ton qui suit. (Voyez *Genre*, *Tétracorde.*)

De ce mot *πυκνός* comme radical, sont composés les termes *apycni*, *baripycni*, *mesopycni*, *Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à sa place.

Cette dénomination n'est point en usage dans la musique moderne. (*J. J. Rousseau.*)

ÉPARCHA. Pollux, *onomast. liv. IV*, *chap.* 9, nous apprend que l'*éparcha* étoit une des parties du mode des Cithares, suivant la division de Terpandre : c'étoit apparemment le *prélude* ; car c'est ce que signifie le mot *éparcha.* (*M. de Castilhon.*)

ÉPARCHEIA. C'étoit la seconde partie du mode des Cithares, suivant la division de Terpandre, Pollux, *onomast. liv. IV, chap.* 9. L'*éparcheia*, *commencement*, étoit probablement le commencement même du mode, puisqu'il suivoit l'*éparcha* ou *prélude.* (Voyez *Eparcha.*)
(*M. de Castilhon.*)

ÉPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la chanson des meuniers, appelée autrement *hymée.* (Voyez *Chanson.*)

Le mot burlesque *piauler* ne tireroit-il point d'ici son étymologie ? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure & se lamente long-temps sur le même ton, ressemble assez à la chanson d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un meunier.
(*J. J. Rousseau.*)

* Rousseau ne paroît pas heureux en étymologies. Il a beau dire, on ne voit pas beaucoup de rapport entre le *piaulement* d'une femme & la *chanson d'un*

meunier. Quant à la *chanson d'un moulin*, je ne sais pas ce que cela veut dire. (*M. Framery.*)

ÉPICINION. Chant de victoire chez les Grecs. (*M. de Castilhon.*)

ÉPIBOMIE. Nom d'un cantique que les Grecs chantoient devant l'autel. (*M. de Castilhon.*)

ÉPICHROMATIQUE. (*Genre Epichromatique.*) Ptolémée, *harmon. liv. II*, *chap.* 1, fait mention de ce genre, sans en donner la définition. (*M. l'abbé Feytou.*)

ÉPICYTHARISME. Air de Cythare, qu'on exécutoit après les pièces de théâtre, & qui étoit à la tragédie & à la comédie grecque, ce qu'est le ballet à notre opéra. (*M. de Castilhon.*)

EPIDITONUM. On trouve quelquefois à la tête des canons, le mot grec *épi*, qui signifie *au-dessus*, joint à un autre mot comme *ditonum*, la *seconde*; *diapason*, l'octave; &c. pour marquer que la seconde partie doit prendre le chant à la seconde, l'octave, la quatrième, &c. (*M. Framery.*)

ÉPIGENIUM. On sait que les quarante cordes de cet instrument y étoient magadizées, c'est-à-dire, deux à deux, & accordées à l'unisson ou à l'octave, comme elles le sont au luth, à la harpe double & au clavecin à deux & à trois jeux; ce qui ne faisoit que vingt sons différens. C'est la plus grande étendue de modulation que les anciens, soit Grecs, soit Romains, aient connu sous le siècle d'Auguste. (Voyez *les Mémoires de l'Académie des Inscriptions.* On y écrit *Epigonium*, & non pas *Epigenium.*) Lettres sur l'Encyclopédie. (*M. de Castilhon.*)

EPIGONIENS. Il y avoit eu avant Aristoxène plusieurs sectes de musiciens; des Epigoniens, des Damoniens, des Eratocléens, des Agénoriens, &c. Après Aristoxène ont paru celles des Archestratiens, des Agoniens, des Philisciens, des Hermippiens, &c. *Porphyre sur Ptolémée.* Epigonus étoit natif d'Ambracie, mais les Sicioniens lui accordèrent chez eux le droit de cité. Il fut l'inventeur de l'Epigonium qui avoit quarante cordes. On donna dans la suite à cet instrument la forme d'un psalterion droit, sans lui faire perdre pour cela le nom d'Epigonium. Epigonus fut le premier qui toucha ces instrumens à cordes sans faire usage du plectrum. (Voyez *Meibom. sur Aristox.* p. 79. (*M. l'abbé Feytou.*)

EPIGONIUM. Musonius nous apprend que l'instrument appelé *épigonium* avoit quarante cordes; & d'accord avec Athénée, il en attribue l'invention à Epigonus d'Ambracie, grand musicien, & qui le premier toucha des instrumens à cordes sans *plectrum.* La musique a de grandes obligations à cet Epigonus; car, au rapport d'Athénée, il imagina le premier de réunir le chant des flûtes à celui des cythares; & ôta, par ce moyen, ce qu'il y avoit de dur & d'inflexible dans le chant des cythares seules. Il inventa le genre chromatique; le premier il mit en vogue les instrumens appelés *jambique*, *magade* & *Syrigmon*; enfin, il fut l'auteur des chœurs. (*M. de Castilhon.*)

ÉPILÉNE. Chanson des vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la flûte. (Voyez Athénée, *liv. V.*) (*J. J. Rousseau.*)

EPILOGUE. Huitième & dernière partie du mode des cythares, suivant la division de Terpandre, Pollux, *onomast. liv. IV*, *chap.* 9.

Je crois que l'*épilogue* n'étoit qu'une espèce de passage qui terminoit le mode des cythares, sans y appartenir proprement, comme l'*épilogue* des pièces de théâtre, & que la véritable fin du mode se faisoit par le sphragis. (Voyez *Sphragis.*) (*M. de Castilhon.*)

EPIMYLIE. Dans Athénée l'on trouve que l'*épimylie* & la chanson appelée hymée étoient la même. (Voyez *Hymée.*) Athénée ajoute que peut être ce mot *épimylie* vient d'ιμαλις, qui signifie en Dorien tantôt retour, & tantôt l'augmentation & le surplus de nourriture qu'on donnoit à ceux qui travailloient au moulin; Peut-être encore ce mot vient-il de μύλη, *meule.* (*M. de Castilhon.*)

EPIMÈSE. C'est la consonnance que fait avec la Mèse la proslambanomène. Avant l'introduction de cette dernière corde, l'échelle Grecque étoit nécessairement en mode majeur, puisqu'elle ne pouvoit se terminer au grave d'une manière satisfaisante que sur la parhypate des hypates. Exemple :

La	*Sol*	*Fa*	*Mi*	*Re*	*Ut*	*Si*	*Ut.*
Mèse.	Lichanos des Mèses.	Parhypate des Mèses.	Hypate des Mèses.	Lichanos des Hypates.	Parhypate des Hypates.	Hypate des Hypates.	Parhypate des Hypates.

Mais depuis l'addition de la proslambanomène, qui fait l'octave de la mèse (l'épimèse), l'échelle Grecque peut être supposée à volonté en *ut* ou en *la*; c'est-à-dire majeure ou mineure, puisque ces deux terminaisons *la sol fa mi re ut si ut*
& *la sol fa mi re ut si la*
sont l'une dans le mode d'*ut*, l'autre dans le mode de *la*.

Cependant il faut avouer que le *la* se trouvant au commencement, au milieu & à la fin de l'échelle, déterminoit plus sensiblement le mode à être en *la* mineur qu'en majeur d'*ut*. De-là l'origine de notre mode mineur.

A l'égard du mot *Epimèse*, (voyez *Aristide*, p. 10, v. 9) je ne voudrois pas garantir que ce fut un mot composé. Le sens de la phrase d'Aristide est toujours le même, soit qu'on le décompose, soit qu'on n'en fasse qu'un seul mot. (*M. l'abbé Feytou.*)

ÉPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des vainqueurs. (*J. J. Rousseau.*)

EPIODIE. Chanson des Grecs avant les funérailles; on l'appeloit aussi noenia. (*M. de Castilhon.*)

EPIPHALLUS. Il paroît par un passage d'Eustathius, très-souvent cité dans Meursius, que ce mot étoit aussi un air de danse des anciens, & qu'on l'exécutoit sur des flûtes. Ce même passage met encore l'hédycome & le polémicon au rang des airs de danse joués sur la flûte; (Voyez *Hédicome* & *Polemicon.*) & Athénée dit positivement, d'après Tryphon, que c'étoient des airs de danses propres aux flûtes. (*M. de Castilhon.*)

EPIPOMPENTICA. Chansons faites pour des occasions où il falloit de la magnificence. (*M. de Castilhon.*)

EPIPROSLAMBANOMÈNE. C'étoit la corde qui se trouvoit sous la *proslambanomène*, & qui répondoit par conséquent à notre *sol*. (*M. de Castilhon.*)

ÉPISYNAPHE. *s. f.* C'est, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois tétracordes consécutifs, comme sont les tétracordes *Hypaton*, *Meson* & *Synnemenon*. (Voyez *Système*, *Tétracorde.*) (*J. J. Rousseau.*)

EPITHALAME. *s. m.* Chant nuptial qui se chantoit autrefois à la porte des nouveaux époux, pour leur souhaiter une heureuse union. De telles chansons ne sont guère en usage parmi nous; car on sait bien que c'est peine perdue. Quand on en fait pour ses amis & familiers, on substitue ordinairement à ces vœux honnêtes & simples quelques pensées équivoques & obscènes, plus conformes au goût du siècle. (*J. J. Rousseau.*)

* Que veut dire ce sarcasme, & quel rapport a-t-il avec la musique? Rousseau croyoit-il que les unions conjugales fussent beaucoup plus heureuses chez les Grecs qu'elles ne le sont chez nous? Et avec quelles sociétés vivoit-il lorsqu'il donne comme règle générale que les *épithalames* modernes ne contiennent que des pensées équivoques & obscènes? Il nous reste un assez grand nombre d'épithalames de nos bons poëtes, & aucune ne mérite cette critique calomnieuse. Ce sont ordinairement des allégories auxquelles on pourroit reprocher plutôt de la fadeur & de l'uniformité, si les vers de société n'étoient pas toujours bons pour ceux à qui on les adresse. On fait quelquefois des épithalames sur des airs connus; mais ce genre de poësie, qui n'est plus guères d'usage, n'a point parmi nous de chant qui lui soit consacré. (*M. Framery.*)

ÉPITHALAME. Ce n'est pas ici le lieu de disserter sur l'origine & sur l'usage de cette sorte de poëme, qui se chantoit chez les anciens à la porte de l'appartement des nouveaux époux lorsqu'ils s'y étoient retirés. Il suffit de dire que c'étoit du lieu même où on le chantoit qu'il avoit pris son nom grec, étant composé de la préposition ἐπὶ & de θάλαμος, chambre nuptiale, ou appartement de l'époux.

Les Hébreux connurent cet usage; il exista chez les Grecs dès les tems héroïques; les premiers Romains l'adoptèrent, mais ils y mêlèrent dans leurs vers fescennins, des obscènités grossières, dont le goût épuré des Grecs ne leur avoit point donné l'exemple. Catulle fut le premier qui rendit à l'*épithalame* la noblesse & la décence dignes d'un peuple civilisé. Plusieurs poëtes latins postérieurs à lui en ont laissé qui peuvent servir de modèles.

Ce poëme doit être en général composé de deux parties, dont l'une contient les louanges des deux époux, l'autre des vœux pour leur bonheur. On peut l'employer avec succès au théâtre lyrique, dans des sujets Grecs ou Romains. L'imitation de ces coutumes antiques ajoute à l'illusion, & fournit des tableaux au poëte & au musicien.

Mais l'*épithalame* proprement dit ne peut être d'usage dans les sujets modernes, quoique chez presque tous les peuples on célèbre par des fêtes & par des chants un jour qui ne devroit pas toujours y paroître sous de si joyeux auspices. (*M. Ginguené.*)

EPITRITE. Nom d'un des rhythmes de la musique grecque, duquel les temps étoient en raison sesquitierce ou de 3 à 4. Ce rhythme étoit représenté par le pied que les poëtes & grammairiens apellent aussi *épitrite*; pied composé de quatre syllabes, dont les deux premières sont en effet aux deux dernières dans la raison de 3 à 4. (Voyez *Rhythme.*) (*J. J. Rousseau.*)

EPITRITE. C'est en général, selon Brossard, une des proportions mathématiques par laquelle, en comparant deux nombres inégaux, on trouve que le plus grand contient le plus petit une fois, & en outre une troisième partie du plus petit. Par exemple, le nombre 4 contient une fois le nombre 3, & en

outre une unité, laquelle est la troisième partie du nombre 3. De même le nombre 8 contient le nombre 6, & en outre 2 qui font la troisième partie du nombre 6. (Voyez *Proportion.*) (*M. Framery.*)

EPODE. *f. f.* Chant du troisième couplet, qui, dans les odes, terminoit ce que les Grecs appeloient *la période*, laquelle étoit composée de trois couplets; savoir, la *strophe*, l'*antistrophe* & l'*épode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*épode*.

(*J. J. Rousseau.*)

EPODES. Chant des anciens chœurs des Grecs, qu'ils exécutoient sans se mouvoir, pour représenter l'immobilité de la terre qu'ils croyoient fixe. (Voyez *Ballet*, *Chœurs*, *Danse.*) (*Cahusac.*)

EPOGDOO, ou *sesqui octave*; c'est, selon Brossard, lorsque le plus grand nombre contient le plus petit une fois & $\frac{1}{8}$, comme 9. 8 : 18. 16, &c. (Voyez *Proportion.*) (*M. Framery.*)

EPTACORDE. *f. m.* Lyre ou cythare à sept cordes, comme, au dire de plusieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient aussi le nom d'*eptacorde* à un systême de musique formé de sept sons, tel qu'est aujourd'hui notre gamme. L'*eptacorde* synnemenon qu'on appeloit autrement *lyre de Terpandre*, étoit composé des sons exprimés par ces lettres de la gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*eptacorde* de Philolaüs substituoit le béquarre au bémol, & peut s'exprimer ainsi, E, F, G, *a*, ♮, *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des planètes, l'hypate à Saturne, la parhypate à Jupiter, & ainsi de suite.

(*J. J. Rousseau.*)

EPTACORDE signifioit aussi autrefois la septième, c'est-à-dire la *septième* corde. *Eptacorde* majeur, *eptacorde* mineur étoient la septième majeure & mineure.

(*M. Framery.*)

EPTACORDE. Ici, à l'article *Lyre* & ailleurs, Rousseau confond mal à propos la lyre & la cythare. On dit lyre de Mercure, cythare d'Apollon. Mais voyez *Mèse*, art. *Instrument*, & *Lyre*.

(*M. l'abbé Feytou.*)

EPTAMERIDES. *f. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des intervalles de son systême exposé dans les mémoires de l'académie, année 1701.

Cet auteur divise d'abord l'octave en 43 parties ou *mérides*; puis chacune de celles-ci en 7 *eptamérides*; de sorte que l'octave entière comprend 301 *eptamérides* qu'il subdivise encore. (Voyez *Décaméride.*)

Ce mot est formé de ἑπτὰ, sept, & de μερὶς, partie. (*J. J. Rousseau.*)

EPTAPHONE. *f. m.* Nom d'un portique de la ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la voix sept fois de suite. Il y a grande apparence que l'écho se trouva là par hasard, & qu'ensuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'art de l'architecte.

(*J. J. Rousseau.*)

EPYTHIMBIEN. Surnom d'un nome propre à la flûte, inventé par Olympe, & dont Pollux parle dans le *chap.* 10, *liv. IV* de son *onomasticon.*

(*M. de Castilhon.*)

ÉQUISONNANCE. *f. f.* Nom par lequel les anciens distinguoient des autres consonnances celles de l'octave & de la double octave, les seules qui fassent paraphonie. Comme on a aussi quelquefois besoin de la même distinction dans la musique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de scrupule, que la sensation de l'octave se confond très-souvent à l'oreille avec celle de l'unisson. (*J. J. Rousseau.*)

ESPACE. *f. m.* Intervalle blanc, ou distance qui se trouve dans la portée entre une ligne & celle qui la suit immédiatement au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre *espaces* dans les cinq lignes, & il y a de plus deux *espaces*, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la portée entière; l'on borne, quand il le faut, ces deux *espaces* indéfinis par des lignes postiches ajoutées en haut ou en bas, lesquelles augmentent l'étendue de la portée & fournissent de nouveaux *espaces*. Chacun de ces *espaces* divise l'intervalle des deux lignes qui le terminent, en deux degrés diatoniques; savoir, un de la ligne inférieure à *l'espace*, & l'autre de *l'espace* à la ligne supérieure. (Voyez *Portée.*) (*J. J. Rousseau.*)

ESPAGNE. (Histoire de la musique en) Il semble que les Espagnols ont été placés plus bas qu'ils ne le méritoient parmi les nations musiciennes de l'Europe au XVI[e] siècle, par ceux qui imaginent que Moralès fut le premier compositeur distingué qu'ait produit l'Espagne, & que Salinas fut le seul théoricien qui y parut à cette époque. On connoît en effet très-peu l'état où y fut la musique dans l'intérieur du royaume; mais à en juger par les musiciens, tant chanteurs que compositeurs qu'il fournit alors à la chapelle pontificale, on peut penser qu'un état aussi riche & aussi puissant dut en conserver aussi pour ses plaisirs, & ne les éleva pas tous pour cette espèce nouvelle d'exportation.

Les Espagnols, loin d'avoir négligé la musique, paroissent non-seulement avoir eu de tous tems un goût naturel pour cet art, mais l'avoir compris de très-bonne heure dans le cercle des sciences de leurs universités. Ce goût naturel qui s'est toujours conservé, se reconnoît encore à l'inclination pour le chant & pour le son des instrumens, même parmi les dernières classes du peuple, soit dans les fêtes villageoises,

geoifes, où ils jouent de divers inftrumens qui leur font propres, inftrumens moins délicats peut-être que ceux des Italiens, mais plus capables d'éveiller les paffions; foit dans ce qu'ils nomment férénades, chaconnes, folies, fapates, morefques, farabandes, fandangos, pavanilles & autres efpèces de danfes.

Dès les tems les plus reculés de la monarchie Efpagnole une mufique moins fimple étoit en ufage. C'eft ce que prouvent non-feulement les chanfons Arabes chantées par les Maures, & dont plufieurs fe font confervées, mais auffi les morceaux de poëfie Efpagnole, compofés fur des airs par Alphonfe le Sage roi de Caftille. Il ne faut pas oublier les repréfentations facrées, appelées *Villancicos*, qu'on célébroit dans les églifes avec une grande pompe la nuit de Noël, reftes des anciens myftères de la paffion; ni les fêtes profanes, les tournois, les quadrilles, carroufels & autres divertiffemens pareils qui étoient alors en grande vogue, principalement au tems de Ferdinand & d'Ifabelle, & enfuite de Philippe II, & qui tous étoient accompagnés de voix & d'inftrumens.

Quant à la mufique confidérée comme fcience, Salinas, dans la préface de fon traité *de muficâ*, dit que la place de profeffeur de mufique qui lui fut confiée à Salamanque, avoit été fondée & dotée par ce même Alphonfe le Sage, qui mourut en 1284. *Bartolomeo Ramos Pereira* ou *Pereia* qui profeffoit en 1482 la mufique à Bologne, avoit été auparavant profeffeur public de mufique à Tolède & à Salamanque. C'eft de cette dernière univerfité qu'il fut appelé, pour occuper la chaire de mufique érigée à Bologne par le pape Nicolas V. Il étoit né avec un génie inventeur. Il eut le courage de dévoiler à l'Italie les erreurs de Gui d'Arezzo, de découvrir les endroits foibles & les inconféquences de fon fyftême. Dans fon traité de mufique, devenu très-rare, il propofa un tempérament qui fut vigoureufement combattu par Gafforio, & par les autres partifans de Gui d'Arezzo, mais qui fut enfin adopté par les Italiens les plus habiles.

On trouve imprimé à la fin du XV^e^ fiècle, c'eft-à-dire en 1495, un *ars muficorum, five commentarium muficæ facultatis*, par un prêtre nommé Guillerm de Podio; & dans le cours du feizième, outre plufieurs ouvrages fur des inftrumens particuliers, comme la viole, la harpe, l'orgue, &c. on trouve encore tant en efpagnol qu'en latin un grand nombre de traités, tels que *libro de mufica pratica*, par Francefco Trovar; *arte di canto olanl*, par Melchior de Torres; *de ratione muficæ & inftrumentorum ufu apud veteres hebræos*, par Cyprien de la Huerga, &c.

Le frère Pedro d'Uregna, qui demeuroit auffi en Italie vers l'an 1520, mérite d'être tiré de l'obfcurité où il eft injuftement refté jufqu'ici. Si l'invention d'une note ajoutée à l'*ut, re, mi, fa, fol, la*, invention attribuée à Gui d'Arezzo, a été d'un grand avantage pour la mufique, & fi elle peut s'appeler une grande découverte, l'honneur en eft dû à ce religieux Efpagnol, puifqu'il en fut le véritable inventeur. Cette découverte inconnue au public & à tous les auteurs de recherches, fe trouve dans l'abrégé du fyftême de ce Pedro d'Uregna, fait & publié à Rome en Efpagnol, l'an 1669, avec ce titre : *Arte nueva della mufica inventada por fan Gregorio, defconcertada anno 1022, por Guido Aretino, reftituida à fu primera perfection por fray Pedro de Urena, y reducida a efte breve compendio por J. C.*; c'eft-à-dire, « nouvel art de la mufique, inventé par S. Grégoire, décompofé en 1022 par Gui d'Arezzo, rétabli dans fa première perfection par frère Pierre d'Uregna, & réduit en abrégé par J. C. » Cet abréviateur eft le célèbre Jean Caramuel. Ainfi tandis qu'en Italie, en Allemagne & en France on fe difpute la gloire de cette découverte, fon auteur Efpagnol git oublié dans la pouffière de quelque bibliothèque.

Tous ces écrivains & beaucoup d'autres parurent en Efpagne avant Salinas, mais c'eft celui de tous dont la vie & les ouvrages méritent le mieux une mention particulière.

François SALINAS, né à Burgos en 1513, fut aveugle dès fon enfance, ayant fucé, comme il le dit lui-même, cette infortune avec le lait infecté de fa nourrice. Ses parens s'étant aperçus qu'il pouvoit, malgré fon incommodité, s'adonner à l'étude de la mufique, lui firent apprendre de très-bonne heure à chanter & à jouer de l'orgue. Ce fut par un pur hafard qu'il acquit la première connoiffance des langues favantes. Lorfqu'il étoit encore enfant, une jeune femme, qui favoit très-bien le latin, ayant un extrême defir d'apprendre à toucher l'orgue, vint prendre de lui des leçons chez fon père, & lui montra le latin en retour de fes leçons de mufique. Ses parens l'envoyèrent enfuite à Salamanque où, pendant plufieurs années, il s'adonna exclufivement à l'étude de la langue grecque, de la philofophie & des arts : mais n'étant pas en état de fe foutenir plus long-tems dans cette univerfité, il fut placé dans le palais du roi, auprès de l'archevêque de Compoftelle, qui peu de tems après ayant été fait cardinal, emmena Salinas avec lui à Rome. Là il profita de l'occafion de converfer avec les favans, & de confulter les anciens manufcrits Grecs : il donna une attention particulière à ceux qui traitent de la mufique, & qui ont été publiés depuis par Meïbomius. Il s'occupa trente ans de ces études, & à la mort de fes patrons, qui l'avoient, dit-il, plus aimé qu'enrichi, il fe détermina à retourner en Efpagne, & à y paffer le refte de fes jours dans une humble obfcurité : mais à fon arrivée à Salamanque, il fut créé profeffeur de mufique, & il commença de donner dans cette univerfité des leçons publiques de pratique & de théorie.

La longue étude qu'il avoit faite de Boëce & des anciens théoriftes Grecs rendit toujours fa doctrine en grande partie fpéculative. Il fe renferma prefque

uniquement dans les calculs des rapports, les divisions du monocorde, les systêmes du tempérament & la pédanterie musicale de son tems, sans, pour ainsi dire, s'occuper le moins du monde de l'harmonie, des modulations, ni même de la mélodie, excepté celle que pouvoient fournir les modes ecclésiastiques & les *espèces* de l'octave. Cependant son traité de musique est non-seulement rare, mais précieux à beaucoup d'égards; & quoiqu'il ne traite guères que de l'ancienne musique, & de systêmes dont il n'est plus question aujourd'hui, comme ces systêmes y sont expliqués avec beaucoup de méthode & de clarté par un homme de l'art, les amateurs de ces recherches & de ces discussions peuvent se flatter de posséder un véritable trésor littéraire lorsqu'ils ont pu se procurer cet ouvrage, dont voici le titre : *Francisci* SALINÆ, *Burgensis, abbatis sancti Pancratii de rocca Scalegna in regno neapolitano, & in academia salamanticensi musicæ professoris, de musica libri septem, in quibus ejus doctrinæ veritas, tam quæ ad harmoniam, quàm quæ ad rhythmum pertinet, juxtà sensûs ac rationis indicium ostenditur, & demonstratur, Salamanticæ.* 1577.

On dit que Salinas jouoit admirablement de l'orgue, instrument qui paroît spécialement propre à développer les talens d'un grand musicien, même lorsqu'il a perdu la vue. Salinas n'est pas le seul dont les talens puissent le faire croire. *Francesco* CIECO fut dans son tems le premier organiste de l'Italie. Pothoft en Hollande, & Stanley en Angleterre, sembloient, à la perfection de leur jeu, avoir plus gagné que perdu par cette calamité. Milton en savoit assez sur cet instrument pour s'amuser lui-même, & Handel qui savoit si bien amuser les autres, devenu entièrement aveugle sur la fin de sa vie, continua de faire les délices de ceux qui pouvoient l'entendre. Salinas mourut en 1590, âgé de 77 ans. Ses talens & la profondeur de ses connoissances sont reconnus par les plus célèbres auteurs italiens, tels que Zarlino, Vincent Galilei, J. B. Doni, &c.

Les ouvrages de *Cristoforo* MORALÈS furent publiés & célébrés dans toute l'europe, depuis 1540 jusqu'en 1564. Il précéda Palestrina, qui n'avoit que 12 ans lorsque Moralès fit paroître ses premiers ouvrages. Outre plusieurs morceaux publiés à Venise dans les recueils du tems, avec ceux de Costanzo Festa, d'Adrien Willaert, & d'autres illustres contemporains, il a laissé deux livres de messes à quatre & à cinq voix, des pseaumes, des motets, les lamentations de Jérémie, &c. Jusqu'au moment où le style de Palestrina effaça tous les autres styles, les compositions de Moralès furent en haute faveur à Rome, dans la chapelle pontificale. Il étoit un des chanteurs de cette chapelle, sous le pontificat de Paul III.

Thomas Louis DA VITTORIA, natif d'Avila, autre célèbre compositeur espagnol, fut aussi chanteur dans la même chapelle. C'étoit un très-habile harmoniste. Il fut le premier à publier dans un très-grand format des motets pour toutes les fêtes de l'année, en parties séparées, sur deux pages en face l'une de l'autre; les notes étoient si grosses que quatre & souvent huit chanteurs lisoient à la fois leurs parties sur le même livre. Ses motets furent imprimés à Rome en 1585. Deux ans auparavant, il avoit publié un recueil de messes, qu'il dédia à Philippe II, roi d'Espagne. Sa messe des morts & ses pseaumes pénitentiaux furent très-estimés de son tems.

Carlos *Patino*, Juan *Roldan*, Vicente *Garcia*, Matias Juan *Viana* (qui passe pour l'inventeur de la basse continue,) *Guerrero* de Séville, *Flécha* de Catalogne, *Ortiz* & *Cabezon* de Madrid, *Infantas* de Cordoue, *Duron* d'Estramadure, *Azpilcueta* du royaume de Navarre, paroissent dans les catalogues de musique d'Italie, des Pays-Bas & d'Espagne au XVI[e] siècle. On pourroit y joindre encore beaucoup d'autres noms sonores de musiciens, tant compositeurs qu'exécutans qui contribuèrent alors aux plaisirs de leur pays & même de plusieurs contrées de l'europe; mais en voilà bien assez pour disculper les espagnols de n'avoir fait que des progrès tardifs dans un art qui dès ce tems-là, & même dans tous les tems, a été tellement lié avec le langage, la poësie & la civilisation d'un peuple, qu'on a souvent regardé comme une marque de barbarie d'en avoir négligé la culture.

Mais ce ne fut qu'au XVII[e] siècle que le mélodrame pénétra chez eux, quoiqu'ils eussent depuis long-tems le goût de la musique, une musique nationale, & que dès l'origine de leur théâtre cette musique y eût été employée. Le premier qui l'y introduisit fut Lope de *Rueda*, qui fut pour l'Espagne ce que Thespis avoit été pour la Grèce. De son tems on chantoit derrière le théâtre quelques vieilles chansons appelées romances, *Romanzes*, sans aucune espèce d'instrumens.

Naharro de Tolède, si nous en croyons Cervantes de Saavedra, dans le prologue de ses comédies, obligea les musiciens à sortir des coulisses à la vue du public. *Berrio*, l'un des restaurateurs du genre dramatique, accrut la musique instrumentale en redoublant le nombre & la qualité des instrumens de l'orchestre; Jean & François de la *Cueva*, introduisirent les premiers l'usage de chanter dans les intermèdes, ce qui dans cette première enfance des arts du théâtre, étoit exécuté par des enfans aveugles.

Les *Saynettes*, sorte d'intermèdes très-agréables, qui sont sur le théâtre espagnol, l'image de la vraie comédie, & dans lesquels D. Louis de *Benavente* au dernier siècle, & D. Reymond de la Cruz, dans le nôtre, se sont fait une grande réputation, servirent beaucoup à encourager la musique théâtrale. Souvent la scène s'y ouvre par un chœur; & quelquefois on y entremêle des morceaux de dialogue en musique. Les *Tonadilles*, ou espèce d'airs bouffons

qu'on y chante, peuvent disputer de vivacité comique avec n'importe quelle composition musicale des autres nations.

Dans les premières années du règne de Philippe II, l'usage s'introduisit de chanter des duos & des trios dans les comédies, & le mélodrame eût été plus tôt connu en Espagne, si d'un côté le caractère de Philippe III, adonné à la dévotion, & ennemi des plaisirs du théâtre, & de l'autre la préférence donnée par Philippe IV aux comédies nationales, n'avoient appelé ailleurs l'attention du public. Ce fut alors que Calderon, Montalban, Solis, Muret & tant d'autres, se distinguèrent sous les enseignes de Lope de Vega, leur prédécesseur.

On trouve dans une lettre de Dom *Angelo Grillo*, à Jules *Caccini*, que « la nouvelle musique dramatique inventée par *Peri*, étoit passée des cours des princes Italiens à celles d'*Espagne* & de France. » Si cela étoit vrai, il seroit prouvé que l'opera en musique fut transplanté en *Espagne* presque aussitôt qu'il fût inventé en Italie. Mais le seigneur Arteaga, quoiqu'Espagnol, & fort zélé pour la gloire de la nation, avoue, dans ses *Révolutions du théâtre musical*, que malgré toutes les recherches qu'il a faites pour vérifier l'époque indiquée par Grillo, il n'a pu y parvenir, ni trouver de notice d'aucun drame en musique avant le règne de Charles II. Au mariage de ce roi avec Marie Anne de Neubourg, on représenta quelques drames avec la musique de Lulli : le premier fut Armide.

Mais peu de temps après, comme la musique françoise ne plaisoit pas à la nation, l'on fit venir de Milan & de Naples des musiciens & des chanteurs, pour représenter à Madrid le mélodrame italien. Depuis lors il s'y est toujours soutenu, tantôt avec plus, tantôt avec moins de faveur. Les premiers chanteurs d'Italie ont été appelés sur le théâtre de Madrid. J'ai dit au mot *Chanter*, (Voyez ce mot.) quelle fut l'élévation & la fortune de *Farinelli* sous Philippe V, & sous Ferdinand VI, c'est le beau moment, & le véritable règne de la musique en *Espagne*. Elle se soutint sous le dernier roi, moins par la protection du monarque qui ne l'aimoit pas, que par le goût national qui se trouva tout formé, & bientôt aussi par le penchant très-vif que l'infant, aujourd'hui roi, témoigna pour cet art, qui doit reprendre tout son éclat sous un prince dont il fut en quelque sorte les premières amours.

L'opera férieux, ou grand opera, n'est chanté qu'en italien sur le théâtre de Madrid; mais on y connoît depuis long-temps, comme nous l'avons déja vu, la comédie lyrique en langue du pays, langue sonore, poëtique, & pour le moins aussi musicale que l'italienne. Outre la saynette dont j'ai parlé, les Espagnols ont la *zarzuela*, espèce de drame lyrique, à peu près semblable à nos opera comiques mêlés de prose & de chant; les scènes y sont simplement déclamées, mais entrecoupées de beaucoup d'airs, de duos, trios, quatuors, & même de chœurs. Ce mélange de la langue parlée & de la langue musicale, quelque invraisemblable qu'il soit, ne choque pas les Espagnols plus que nous, tant dans les arts comme dans les autres choses humaines, l'habitude & la routine ont d'empire.

La *tonadille*, qui n'étoit d'abord qu'une chanson simple & populaire qu'on employoit dans la zarzuela & dans la saynette, est maintenant ou une scène entière, ou même quelquefois tout un acte, selon sa durée & l'étendue de la petite action qu'elle contient. Les Espagnols, attachés à leur musique nationale, se plaignent des abus qui se sont introduits dans la *tonada*, ou *tonadilla*, & qui en ont altéré le caractère. Les uns, disent-ils, y élèvent trop leur style dans des sujets familiers, & donnent à des bergers des airs nobles dignes de personnages héroïques; les autres l'habillent de couleurs étrangères & qui n'ont plus rien qui soit propre à elle, ni à l'*Espagne*; d'autres n'y cherchent que des transitions forcées, & ne font à tout moment que changer de ton, de mode, de motif & de mouvement, ensorte que l'oreille n'y jouit plus de ces chants simples & faciles qui faisoient le charme de cette composition indigène.

Le peuple Espagnol, passionné pour la danse & pour les instrumens, préfère aujourd'hui comme de tout temps, entre ces derniers la guitarre, & parmi les airs de la danse, le *fandango* : c'est un air à trois temps & en ton mineur, qui se replie pour ainsi dire sans cesse sur lui-même; & n'ayant point de finale marquée, se recommence tant qu'on veut. Sacchini l'a employé fort à propos dans l'opera de *Chimène*. D. Yarte, dans son poëme espagnol sur la musique, a nommé cet air « le mélodieux *fandango*, qui répand la joie dans l'ame des nationaux & des étrangers, dans celle des sages & des vieillards les plus sévères. »

L'une des sources du bon goût en musique, qui règne généralement en *Espagne*, ainsi qu'en Italie & en Allemagne, & qui nous manque totalement en France, c'est l'excellente musique que le peuple entend habituellement dans les églises. Un homme instruit & curieux de ces sortes de recherches, a calculé que dans les seules cathédrales & collégiales d'*Espagne*, qui ont des chapelles en forme, il est dépensé annuellement plus de 400 mille ducats de rente fixe pour la musique consacrée au culte divin, sans compter les honoraires de chaque professeur pour les fêtes particulières, honoraires qu'il assure monter, à Madrid seulement, à la somme annuelle de 20 mille *pesos*.

Ce seroit de l'argent bien employé dans un pays où le peuple seroit riche, où l'on mettroit un grand

prix aux arts d'agrément, si cette pompe musicale ne servoit à fomenter les inclinations superstitieuses de ce peuple, & si la superstition ne lui faisoit plus de mal en un jour, que la musique ne peut en un siècle lui procurer de jouissances.

(*M. Ginguené.*)

ETENDUE. *f. f.* Différence de deux sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *étendue* possible ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *étendue* forme un intervalle d'environ huit octaves, entre un son qui fait 30 vibrations par seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même temps.

Il n'y a point d'*étendue* en musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse insérer une infinité de sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'intervalles, d'où il suit que l'*étendue* sonore ou musicale est divisible à l'infini, comme celles du temps & du lieu. (Voyez *Intervalle.*)

(*J. J. Rousseau.*)

ETENDUE. C'étoit ici le lieu, ce me semble, de donner une idée de l'*étendue* des voix & des principaux instrumens connus. Je vais tâcher de suppléer à l'oubli de Rousseau.

Comme les accords les plus compliqués ne contiennent pas plus de quatre sons, (sauf les accords par supposition qui ne sont que des retards ou des mélanges d'harmonie, & dont on retranche ordinairement au moins une note) l'harmonie contient communément au plus quatre parties; savoir, la basse, la taille, la haute-contre ou le second dessus, & le premier dessus. La basse se subdivise en basse-taille & en basse-contre. La taille se subdivise également en deux parties, le ténore & le concordant ou baryton; le dessus, en premier & en second dessus. La haute-contre ne se subdivise point.

La basse-contre, la plus grave des voix, commence au grave par le *fa* le plus bas de la clef de *fa* quatrième ligne, (quelques voix descendent jusqu'au *mi*) & monte jusqu'à l'*ut*, qui surpasse d'une ligne la portée. La basse-taille va depuis le *sol* au grave de cette même clef, jusqu'au *mi*, qui surpasse la portée de deux barres. Les voix qui font le *fa*, sans crier, ne sont plus des basses-tailles, mais des concordans. Autrefois cette voix s'écrivoit sur la clef de *fa* troisième ligne, ce qui étoit plus naturel, puisqu'alors le chant ne surpassoit plus sensiblement les portées; mais quand on a senti l'inconvénient de la multiplicité des clefs, on a cherché à en diminuer le nombre, & peu à peu la basse-taille & la basse-contre se sont écrites sur la même clef.

La taille, qui s'écrit sur la clef d'*ut* quatrième ligne, va depuis l'*ut* au-dessous de la première ligne de la portée au grave, jusqu'au *sol* qui la surpasse d'une ligne. Les ténores italiens qui ont l'habitude de prendre le fausset au *mi* ou au *fa*, montent beaucoup plus haut, mais c'est alors une voix factice, quoique souvent très-agréable, dont les sons ne peuvent entrer dans le tableau que nous présentons ici. Les barytons ou concordans qui s'écrivent sur la même clef, ou sur celle de *fa* quatrième ligne, s'étendent depuis le *la* au grave, jusqu'au *fa* à l'aigu.

La haute-contre s'écrit sur la clef d'*ut* troisième ligne. Elle embrasse depuis le *re* grave, au-dessous de la portée, jusqu'au *si* qui la surpasse d'une ligne; mais elle n'a cette *étendue* que par des moyens violens, en serrant le nez, le gosier, &c. ce qui donne fréquemment à cette voix des sons canards ou des sons du nez. Naturellement les voix très-claires ne sauroient passer le *la* de l'aigu. (Voyez *Haute-Contre.*) Les contralti italiens ont une autre *étendue*, parce que cette partie est exécutée par des *castrati*, dont la voix est baissée, ou par des femmes; mais alors ce sont de véritables bas-dessus, dont les compositeurs ont tiré pour l'harmonie un parti suffisant. (Voyez *Contralto.*)

Les dessus s'écrivent sur la clef d'*ut* première ligne. Les François ont eu long-temps le bon esprit d'écrire les premiers dessus sur la clef de *sol* seconde ligne; mais comme les compositeurs italiens n'ont point adopté cet usage, qui leur seroit pourtant plus utile qu'à d'autres, beaucoup de compositeurs françois, pour avoir l'air de faire de la musique italienne en sont revenus à la clef d'*ut*. Les seconds dessus ou bas-dessus, prennent depuis le *si* (& quelquefois le *la*) au grave de cette clef jusqu'au *fa* qui surpasse la portée d'une ligne. Ces voix sont celles de quelques femmes & de la plupart des castrati.

Les premiers dessus commencent à l'*ut* de la clef, & montent ... on ne peut plus aujourd'hui déterminer jusqu'où, tant la culture & l'exercice ont augmenté l'*étendue* naturelle de ces voix. Nous avons entendu ici madame Agujari-Colla, italienne, madame le Brun-Danzy, allemande, & madame d'Avrigny-Renaud, françoise, parcourir avec une voix très-égale, depuis le *la* grave au-dessous de la portée, jusqu'au *la* tierce au-dessus du clavecin à grand ravalement, ce qui fait trois octaves complètes.

Ce phénomène, quoiqu'il se multiplie, ne peut pas être cité en règle générale, ainsi nous bornerons l'*étendue* des premiers dessus jusqu'au *la* qui surpasse d'une ligne la portée, la clef étant celle de *sol* seconde ligne. Les dessus exécutés en Italie par des castrats, s'élèvent rarement plus haut. (Voyez *pl. de mus.*, *fig.* 155, le tableau de l'*étendue* des différentes voix.) Je passe à celle des instrumens.

On a suivi pour l'orchestre la même division générale des parties, savoir la basse, la taille, le se-

cond & le premier dessus. La haute-contre n'est représentée que par quelques instrumens à vent.

La basse se subdivise en contre-basse & en violoncelle, qui sont écrits sur la même clef, & qui pour l'ordinaire exécutent la même partie, mais, suivant leur diapason particulier, à une octave l'une de l'autre. Leur *étendue* est depuis l'*ut* grave, deux lignes au-dessous de la portée, jusqu'au *mi*, deux lignes au-dessus; c'est-à-dire, deux octaves & une tierce majeure. Le violoncelle qui démanche, va beaucoup plus haut, selon l'habileté de l'exécutant.

La taille est représentée par les *alto* ou quintes, que l'on appeloit tailles autrefois. L'*alto* s'écrit sur la clef d'*ut* troisième ligne, & va depuis l'*ut* grave jusqu'au *si*, qui surpasse la portée d'une ligne : telle est son *étendue* sans démancher; mais on le fait monter jusqu'au *mi*, même dans les remplissages d'orchestre. Cet instrument est à l'octave du violoncelle.

Les violons, divisés en premier & second dessus, ont les mêmes sons & la même *étendue*, à la quinte de la basse. Ils commencent à *sol* deux lignes au-dessous de la portée, la clef étant *sol* seconde ligne, & vont sans démancher jusqu'au *la* de l'aigu; une ligne au-dessus de la portée. En démanchant, ils montent communément jusqu'au *re*, même au *mi* & au *fa;* les sons plus aigus n'appartiennent qu'au concerto.

Les flûtes exécutent la partie de dessus, premier & second; on les écrit sur la clef de *sol* seconde ligne; leur son le plus grave est le *re* au-dessous de la portée, & le plus aigu est le *fa*, écrit sur l'espace qui est au-dessus de la troisième ligne à l'aigu de la portée, c'est-à-dire, deux octaves & une tierce mineure.

Les hautbois qui exécutent aussi les dessus premier & second, ont une tierce mineure moins que les flûtes à l'aigu, & une note de plus au grave; ils commencent à l'*ut*. Quelques instrumentistes habiles savent en tirer des sons plus aigus, & s'élever comme les flûtes jusqu'au *fa*.

Les bassons, qui exécutent ordinairement la basse, mais qui tiennent lieu de concordans, s'écrivent sur la clef de basse, quand ils ne montent pas très-haut; & sur celle de taille, quand on leur donne des sons aigus. Ils vont depuis le *si* ♭, un ton au-dessous de l'*ut* du violoncelle, jusqu'au *si* naturel qui surpasse de deux lignes la portée lorsque la clef est *ut* sur la quatrième ligne.

Nous ne parlerons point des cors, dont l'*étendue* varie suivant les tons dans lesquels ils sont, ni des autres instrumens qui peuvent être employés dans les orchestres, & dont on verra l'*étendue* à leurs articles. (Voyez *pl. de musf.*, *fig.* 156, la gamme générale de ces instrumens.) (*M. Framery.*)

EUDROMÉ. Nom de l'air que jouoient les hautbois aux jeux Sthéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'inventeur de cet air. (*J. J. Rousseau.*)

EVITÉ. *participe.* Cadence *évitée.* (V. *Cadence.*) (*J. J. Rousseau.*)

EVITÉ. La cadence *évitée* est une véritable suspension. (Voyez mon art. *Suspension.*) (*M. l'abbé Feytou.*)

EVITER. *v. a. Eviter* une cadence, c'est ajouter une dissonance à l'accord final, pour changer le mode ou prolonger la phrase. (Voyez *Cadence.*) (*J. J. Rousseau.*)

EVOLUTION. (Voyez *Contrepoint*, & terme de musique.) (*M. de Castilhon.*)

EVOVAE. *s. m.* Mot barbare formé des six voyelles qui marquent les syllabes des deux mots, *seculorum amen*, & qui n'est d'usage que dans le plain-chant. C'est sur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les pseautiers & antiphonaires des églises catholiques les notes par lesquelles, dans chaque ton & dans les diverses modifications du ton, il faut terminer les versets des pseaumes ou des cantiques.

L'*évovaé* commence toujours par la dominante du ton de l'antienne qui le précède, & finit toujours par la finale. (*J. J. Rousseau.*)

EUPHOLMIE. Hesychius appelle *eupholmie* la partie de la flûte qui est immédiatement au-dessus de la glotte, & la glotte même. (*M. de Castilhon.*)

EUTHIA. *s. f.* Terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes procédant du grave à l'aigu. L'*euthia* étoit une des parties de l'ancienne Mélopée. (*J. J. Rousseau.*)

EUTHIA n'est point un terme de la musique grecque, c'est un adjectif qu'Aristide applique au mot *Agogé*, qui signifie *droite*. (Voyez mon art. *Agogé.*) (*M. l'abbé Feytou.*)

EXACORDE. *s. m.* Instrument à six cordes, ou systême composé de six sons, tel que l'*exacorde* de Gui d'Arezzo. (*J. J. Rousseau.*)

EXACORDE se prenoit également autrefois pour la sixte. *Exacorde* majeur, *exacorde* mineur, sixte majeure, sixte mineure. (*M. Framery.*)

EXCÈS est une partie de la musique grecque qui apprend la succession naturelle des *tétracordes.* (Voyez *Aristoxène*, p. 58 & 123.) (*M. l'abbé Feytou.*)

EXECUTANT. *partic. pris subst.* Musicien qui exécute sa partie dans un concert ; c'est la même chose que concertant. (Voyez *Concertant.*) Voyez aussi les deux mots qui suivent.

(*J. J. Rousseau.*)

Exécutant. Ce mot a maintenant une signification plus étendue. Il s'applique à tous ceux qui exécutent la musique, tant vocale qu'instrumentale, soit dans les concerts, soit au théâtre. C'est un terme générique, dont il est plus commode pour la langue musicale de moins circonscrire l'usage. Ainsi l'on dit très-bien : dans tel opera, le compositeur a déployé toute la force & la fécondité de son génie ; mais les *exécutans* le défigurent. Sauf à spécifier ensuite si c'est de la part des principaux chanteurs, ou des accessoires, ou de l'orchestre, que l'exécution a manqué ; si c'est au théâtre qu'on défigure en entier cet ouvrage, ou si c'est partiellement dans un concert.

(*M. Ginguené.*)

EXECUTER. *v. a. Exécuter* une pièce de musique, c'est chanter & jouer toutes les parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'ensemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telle qu'elle est notée sur la partition.

Comme la musique est faite pour être entendue, on n'en peut juger que par l'exécution. Telle partition paroît admirable sur le papier, qu'on ne peut entendre *exécuter* sans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence simple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits compositeurs, attentifs à donner de la symétrie & du jeu à toutes leurs parties, paroissent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Aussi ont-ils souvent l'adresse de mettre tant d'instrumens divers, tant de parties dans leur musique, qu'on ne puisse rassembler que très-difficilement tous les sujets nécessaires pour l'*exécuter.* (*J. J. Rousseau.*)

Exécuter. Il est possible que Rousseau n'eut pas assez d'habitude de lire des partitions pour sentir l'effet d'une musique à la simple lecture ; mais il est certain qu'aujourd'hui cette connoissance est assez commune, & que tous les compositeurs, pour peu qu'ils soient exercés, jugeront fort bien d'un morceau de musique à la seule inspection, à moins qu'il ne contienne des effets très-inusités. Je ne sais pas comment « les petits compositeurs auroient pu passer pour » les plus habiles gens du monde, en donnant de » la symmétrie & du jeu à toutes leurs parties. » Si Rousseau entendoit par-là que chaque partie offre un chant différent, il ne faut pas être bien habile pour deviner que l'effet doit en être détestable ; mais qu'est-ce que *l'adresse* qu'il leur suppose « de mettre » tant d'instrumens & de parties dans leur musique, » qu'on ne puisse rassembler que très-difficilement » tous les sujets nécessaires pour l'exécuter ? » Où seroit la finesse de faire un travail dont on ne pourroit ensuite tirer aucun parti ? Je crois que Rousseau auroit été fort en peine d'expliquer ce qu'il a voulu dire dans cet article. (*M. Framery.*)

EXECUTION. *s. f.* L'action d'exécuter une pièce de musique.

Comme la musique est ordinairement composée de plusieurs parties, dont le rapport exact, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, est extrêmement difficile à observer, & dont l'esprit dépend plus du goût que des signes, rien n'est si rare qu'une bonne *exécution.* C'est peu de lire la musique exactement sur la note ; il faut entrer dans toutes les idées du compositeur, sentir & rendre le feu de l'expression, avoir sur-tout l'oreille juste & toujours attentive pour écouter & suivre l'ensemble. Il faut, en particulier dans la musique françoise, que la partie principale sache presser ou ralentir le mouvement, selon que l'exigent le goût du chant, le volume de voix & le développement des bras du chanteur ; il faut, par conséquent, que toutes les autres parties soient sans relâche, attentives à bien suivre celle-là. Aussi l'ensemble de l'opera de Paris, où la musique n'a point d'autre mesure que celle du geste, seroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*exécution.*

« Si les François, dit S. Evremont, par leur » commerce avec les Italiens, sont parvenus à com- » poser plus hardiment, les Italiens ont aussi gagné » au commerce des François, en ce qu'ils ont appris » d'eux à rendre leur *exécution* plus agréable, plus » touchante & plus parfaite. » Le lecteur se passera bien, je crois, de mon commentaire sur ce passage. Je dirai seulement que les François croient toute la terre occupée de leur musique, & qu'au contraire dans les trois quarts de l'Italie, les musiciens ne savent pas même qu'il existe une musique françoise différente de la leur.

On appelle encore *exécution* la facilité de lire & d'exécuter une partie instrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un symphoniste, qu'il a beaucoup d'*exécution*, lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter & à la première vue, les choses les plus difficiles : l'*exécution* prise en ce sens dépend sur-tout de deux choses : premièrement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de son instrument ; en second lieu, d'une grande habitude de lire la musique & de phraser en la regardant : car tant qu'on ne voit que des notes isolées, on hésite toujours à les prononcer : on n'acquiert la grande facilité de l'*exécution*, qu'en les unissant par le sens commun qu'elles doivent former, & en mettant la chose à la place du signe. C'est ainsi que la mémoire du lecteur ne l'aide pas moins que ses yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caractères, & composée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la sienne. (*J. J. Rousseau.*)

Exécution. J'obſerverai ici, comme je l'ai déja fait ailleurs, que tout ce qui dans cet article tombe ſur ce qu'on nommoit autrefois muſique françoiſe, eſt inutile aujourd'hui, mais ne l'étoit pas lorſque le dictionnaire de Rouſſeau parut. Le progrès de l'art & de l'opinion eſt tel, que ce qui étant alors prématuré, paroiſſoit à quelques perſonnes une eſpèce de blaſphême, eſt arriéré maintenant, & n'a plus même aucune application aux choſes exiſtantes & connues. Il en ſera de même dans quelques luſtres de pluſieurs objets qui paroiſſent aujourd'hui plus graves que de la muſique.

L'*exécution* de la muſique a non-ſeulement une grande influence ſur ſon ſuccès, mais comme elle n'exiſte réellement pour ceux à qui on la deſtine que lorſqu'elle eſt exécutée, l'exécuter mal, ou à contre-ſens de l'intention du compoſiteur, c'eſt non-ſeulement la défigurer, mais l'anéantir.

Si le compoſiteur eſt à la merci de l'ignorance des exécutans, ou de leur malveillance, il y eſt auſſi de leur faux-ſavoir ou de leur faux-goût. Ce qu'ils ajouteroient à ce qu'il a fait ſeroit quelquefois plus pernicieux que ce qu'ils y pourroient omettre.

Ce qu'ils omettront toujours, s'ils ne ſont que des gens de métier & non de véritables artiſtes, c'eſt l'expreſſion propre de chaque morceau, & pour ainſi dire, l'accent de chaque paſſage. Là où ils ne verront que des notes, ce ne ſeront auſſi que des notes qu'ils feront entendre; & tel air, tel duo, tel morceau d'enſemble, ou telle pièce de muſique inſtrumentale devoit toucher profondément le cœur, qui grace à une *exécution* froide & inanimée, ne fera qu'effleurer inutilement l'oreille. * (M. *Ginguené.*)

EXPRESSION. *ſ. f.* Qualité par laquelle le muſicien ſent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les ſentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *expreſſion* de compoſition & une d'exécution, & c'eſt de leur concours que réſulte l'effet muſical le plus puiſſant & le plus agréable.

Pour donner de l'*expreſſion* à ſes ouvrages, le compoſiteur doit ſaiſir & comparer tous les rapports qui peuvent ſe trouver entre les traits de ſon objet & les productions de ſon art; il doit connoître ou ſentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choiſit au degré qui lui convient: car comme un bon peintre ne donne pas la même lumière à tous ſes objets, l'habile muſicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ſes ſentimens, ni la même force à tous ſes tableaux, & placera chaque partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir ſeule que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'art, qui eſt comme la langue particulière dans laquelle le muſicien veut ſe faire entendre.

La mélodie, l'harmonie, le mouvement, le choix des inſtrumens & des voix ſont les élémens du langage muſical, & la mélodie, par ſon rapport immédiat avec l'accent grammatical & oratoire, eſt celui qui donne le caractère à tous les autres. Ainſi c'eſt toujours du chant que ſe doit tirer la principale *expreſſion* tant dans la muſique inſtrumentale que dans la vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la mélodie, c'eſt le ton dont s'expriment les ſentimens qu'on veut repréſenter, & l'on doit bien ſe garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'eſt elle-même qu'une imitation, mais la voix de la nature parlant ſans affectation & ſans art. Ainſi le muſicien cherchera d'abord un genre de mélodie qui lui fourniſſe les inflexions muſicales les plus convenables au ſens des paroles, en ſubordonnant toujours l'*expreſſion* des mots à celle de la penſée, & celle-ci même à la ſituation de l'ame de l'interlocuteur : car quand on eſt fortement affecté, tous les diſcours que l'on tient prennent, pour ainſi dire, la teinte du ſentiment général qui domine en nous, & l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole eſt diverſement accentuée ſelon les diverſes paſſions qui l'inſpirent, tantôt aigue & véhémente, tantôt remiſſe & lache, tantôt variée & impétueuſe, tantôt égale & tranquille dans ſes inflexions. Delà le muſicien tire les différences des modes de chant qu'il emploie & des lieux divers dans leſquels il maintient la voix, la faiſant procéder dans le bas par de petits intervalles pour exprimer les langueurs de la triſteſſe & de l'abattement, lui arrachant dans le haut les ſons aigus de l'emportement & de la douleur, l'entraînant rapidement par tous les intervalles de ſon diapaſon dans l'agitation du déſeſpoir ou l'égarement des paſſions contraſtées. Sur-tout il faut bien obſerver que le charme de la muſique ne conſiſte pas ſeulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable; & que la déclamation même, pour faire un grand effet, doit être ſubordonnée à la mélodie : de ſorte qu'on ne peut peindre le ſentiment ſans lui donner ce charme ſecret qui en eſt inſéparable, ni toucher le cœur ſi l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci eſt encore très-conforme à la nature, qui donne au ton des perſonnes ſenſibles je ne ſais quelles inflexions touchantes & délicieuſes que n'eut jamais celui des gens qui ne ſentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expreſſif, ni la dureté pour de l'énergie; ni donner un tableau hideux des paſſions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'opera françois, où le ton paſſionné reſſemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux tranſports de l'amour.

Le plaiſir phyſique qui réſulte de l'harmonie, augmente à ſon tour le plaiſir moral de l'imitation, en joignant les ſenſations agréables des accords à *l'expreſſion* de la mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'harmonie fait plus encore; elle renforce *l'expreſſion* même, en donnant plus de juſteſſe & de préciſion aux intervalles mélodieux; elle anime leur caractère, & marquant exactement leur place dans l'odre de la modulation, elle rapelle ce qui précède, annonce ce qui doit ſuivre, & lie ainſi les phraſes dans le chant comme les idées ſe lient dans le diſcours. L'harmonie, euviſagée de cette manière, fournit au compoſiteur de grands moyens d'*expreſſion*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*expreſſion* que dans la ſeule harmonie; car alors, au lieu d'animer l'accent, il l'étouffe par ſes accords, & tous les intervalles confondus dans un continuel rempliſſage, n'offrent à l'oreille qu'une ſuite de ſons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'harmoniſte pour concourir à l'*expreſſion* de la mélodie & lui donner plus d'effet? Il évitera ſoigneuſement de couvrir le ſon principal dans la combinaiſon des accords; il ſubordonnera tous ſes accompagnemens à la partie chantante; il en aiguiſera l'énergie par le concours des autres parties; il renforcera l'effet de certains paſſages par des accords ſenſibles; il en dérobera d'autres par ſuppoſition ou par ſuſpenſion, en les comptant pour rien ſur la baſſe; il fera ſortir les *expreſſions* fortes par des diſſonances majeures; il réſervera les mineures pour des ſentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ſes parties par des ſons continus & coulés; tantôt il les fera contraſter ſur le chant par des notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des accords pleins; tantôt il renforcera l'accent par le choix d'un ſeul intervalle. Partout il rendra préſent & ſenſible l'enchaînement des modulations, & fera ſervir la baſſe & ſon harmonie à déterminer le lieu de chaque paſſage dans le mode, afin qu'on n'entende jamais un intervalle ou un trait de chant, ſans ſentir en même-temps ſon rapport avec le tout.

A l'égard du rhythme, jadis ſi puiſſant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'harmonie poëtique; ſi nos langues, moins accentuées & moins proſodiques, ont perdu le charme qui en réſultoit, notre muſique en ſubſtitue un autre plus indépendant du diſcours, dans l'égalité de la meſure, & dans les diverſes combinaiſons de ſes temps, ſoit à la fois dans le tout, ſoit ſéparémeut dans chaque partie. Les quantités de la langue ſont preſque perdues ſous celles des notes; & la muſique, au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque ſorte de la meſure, un langage à part. La force de l'*expreſſion* conſiſte, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il eſt poſſible, & à faire que, ſi la meſure & le rhythme ne parlent pas de la même manière, ils diſent au moins les mêmes choſes.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la meſure; la triſteſſe reſſerre le cœur, ralentit les mouvemens, & la même langueur ſe fait ſentir dans les chants qu'elle inſpire: mais quand la douleur eſt vive ou qu'il ſe paſſe dans l'ame de grands combats, la parole eſt inégale; elle marche alternativement avec la lenteur du ſpondée & avec la rapidité du pyrrhique, & ſouvent s'arrête tout court comme dans le récitatif obligé: c'eſt pour cela que les muſiques les plus expreſſives, ou du moins les plus paſſionnées, ſont communément celles où les temps, quoiqu'égaux entre eux, ſont le plus inégalement diviſés, au lieu que l'image du ſommeil, du repos, de la paix de l'ame, ſe peint volontiers avec des notes égales, qui ne marchent ni vîte ni lentement.

Une obſervation que le compoſiteur ne doit pas négliger, c'eſt que plus l'harmonie eſt recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'eſprit ait le temps de ſaiſir la marche des diſſonances & le rapide enchaînement des modulations; il n'y a que le dernier emportement des paſſions qui permette d'allier la rapidité de la meſure & la dureté des accords. Alors quand la tête eſt perdue & qu'à force d'agitation, l'acteur ſemble ne ſavoir plus ce qu'il dit, ce déſordre énergique & terrible peut ſe porter ainſi juſqu'à l'ame du ſpectateur & le mettre de même hors de lui. Mais ſi vous n'êtes bouillant & ſublime, vous ne ferez que baroque & froid; jetez vos auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber: car celui qui perd la raiſon n'eſt jamais qu'un inſenſé aux yeux de ceux qui la conſervent, & les foux n'intéreſſent plus.

Quoique la plus grande force de l'*expreſſion* ſe tire de la combinaiſon des ſons, la qualité de leur timbre n'eſt pas indifférente pour le même effet. Il y a des voix fortes & ſonores qui en impoſent par leur étoffe; d'autres légères & flexibles bonnes pour les choſes d'exécution; d'autres ſenſibles & délicates qui vont au cœur par des chants doux & pathétiques. En général les deſſus & toutes les voix aigues ſont plus propres pour exprimer la tendreſſe & la douceur, les baſſes & les concordans pour l'emportement & la colère: mais les Italiens ont banni les baſſes de leurs tragédies, comme une partie dont le chant eſt trop rude pour le genre héroïque, & leur ont ſubſtitué les tailles ou tenores dont le chant a le même caractère avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes baſſes plus convenablement dans le comique pour les rôles à manteaux, & généralement pour tous les caractères de charge.

Les inſtrumens ont auſſi des *expreſſions* très-différentes ſelon que le ſon en eſt fort ou foible, que le timbre en eſt aigre ou doux, que le diapaſon en eſt grave ou aigu, & qu'on en peut tirer des ſons en plus grande ou moindre quantité. La flûte eſt tendre, le hautbois gai, la trompette guerrière, le

le cor sonore, majestueux, propre aux grandes *expressions*. Mais il n'y a point d'instrument dont on tire une *expression* plus variée & plus universelle que le violon. Cet instrument admirable fait le fond de tous les orchestres, & suffit au grand compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'instrumens divers. Le compositeur doit connoître le manche du violon pour doigter ses airs, pour disposer ses arpèges, pour savoir l'effet des cordes à vide, & pour employer & choisir ses tons selon les divers caractères qu'ils ont sur cet instrument.

Vainement le compositeur saura-t-il animer son ouvrage, si la chaleur qui doit y régner ne passe à ceux qui l'exécutent. Le chanteur qui ne voit que des notes dans sa partie, n'est point en état de saisir l'*expression* du compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante s'il n'en a pas bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne suffit pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est en particulier à l'énergie de la langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractère du chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'exécutant, l'énergie que le compositeur a donnée au poëte, & celle que vous pouvez donner à votre tour au compositeur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée; faites ce que vous feriez si vous étiez à la fois le poëte, le compositeur, l'acteur & le chanteur: & vous aurez toute l'*expression* qu'il vous est possible de donner à l'ouvrage que vous avez à rendre. De cette manière, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicatesse & des ornemens dans les chants qui ne sont qu'élégans & gracieux; du piquant & du feu dans ceux qui sont animés & gais; des gémissemens & des plaintes dans ceux qui sont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *forte-piano* dans l'emportement des passions violentes. Partout où l'on réunira fortement l'accent musical à l'accent oratoire; partout où la mesure se fera vivement sentir & servira de guide aux accens du chant; partout où l'accompagnement & la voix sauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en résulte qu'une mélodie, & que l'auditeur trompé attribue à la voix les passages dont l'orchestre l'embellit; enfin partout où les ornemens sobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du chanteur, sans couvrir & défigurer le chant, l'*expression* sera douce, agréable & forte, l'oreille sera charmée & le cœur ému; le physique & le moral concourront à la fois au plaisir des écoutans, & il régnera un tel accord entre la parole & le chant que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse qui fait tout dire & plaît toujours. (*J. J. Rousseau.*)

Expression. Il règne dans tout cet article de Rousseau un certain vague d'idées qui le rend difficile à bien sentir. On en est séduit à la première lecture, mais quand on veut l'approfondir, on est arrêté sans cesse par la crainte de n'avoir pas senti la véritable pensée de l'auteur, ou par la difficulté d'en voir l'application. Je vais en examiner quelques endroits qui semblent pouvoir être contestés.

Rousseau dit que « c'est *toujours* du chant que doit » se tirer la principale expression, tant dans la mu- » sique instrumentale que dans la vocale. » Cela est vrai en substituant le mot de mélodie au mot chant, & en prévenant que ce mot ne signifie pas la partie chantante, mais la mélodie principale quelque part qu'elle se trouve; car il arrive fréquemment que la partie vocale doit être sacrifiée, & que c'est dans la mélodie des accompagnemens que doit être placée l'expression. C'est ainsi, par exemple, que vous peindrez l'abattement de la douleur, lorsque le personnage intérieurement agité de sentimens violens, n'a pourtant plus la force de les exprimer au-dehors.

Il faut prendre garde que ce précepte par lequel Rousseau veut que la musique imite le simple discours, & que l'accent musical soit d'accord avec l'accent oratoire, ne doit pas être pris à la rigueur. Les traits du chant ne doivent pas ressembler par-tout aux traits de la déclamation, ni même *à la voix de la nature* parlant sans affectation & sans art. En recherchant trop cette imitation, on ne pourroit remplir le précepte beaucoup plus important qu'il donne ensuite, savoir que la déclamation même doit être subordonnée à la mélodie (il veut dire au chant), doit être toujours agréable. La langue parlée & la langue musicale ont des procédés très-différens, & il seroit impossible que ce qui doit être chanté parût toujours être déclamé. C'est assez que le motif, que la pensée principale d'un air offrent une ressemblance approchée avec l'accent oratoire; en suivant ce motif dans le cours du morceau, vous aurez assez fait à cet égard pour l'*expression* des paroles; le reste doit être entiérement donné au chant. M. Grétry est celui de nos compositeurs qui offre le plus de ces traits de déclamation embellis de tous les charmes de la mélodie.

« Le plaisir physique qui résulte de l'harmonie » augmente à son tour, dit Rousseau, le plaisir moral » de l'imitation, en joignant les sensations agréables » des accords à l'*expression* de la mélodie. » Il dit tout le contraire dans son article harmonie; voyez ce mot: il est curieux de rapprocher ces deux morceaux. Le reste de ce paragraphe ne signifie rien. Il porte sur la supposition gratuite que l'harmonie sera confuse, toute remplie d'accords complets, c'est-à-dire que le compositeur manquera de goût & ne saura pas son métier.

Il ne faut pas s'arrêter davantage aux prétendus préceptes dont est rempli le paragraphe suivant. Il seroit trop difficile de trouver leur application

presque entièrement arbitraire. Ils aideroient fort peu celui qui manque de génie ou de connoissances, & l'homme de génie n'en a pas besoin. D'ailleurs on n'entend pas très-bien comment le compositeur *dérobera*, selon Rousseau, *de certains passages* ou des *accords sensibles*, car on ne sait lequel, par supposition ou par suspension, en les comptant pour rien sur la basse.

Rousseau remarque que les italiens ont banni la voix de basse de leurs tragédies, mais il glisse rapidement sur le reproche qu'ils méritent à cet égard. Cette voix leur paroît trop rude pour le genre héroïque. Comment ne pas sentir au contraire qu'il n'en est pas de plus noble, de plus majestueuse, de plus propre à rendre les grandes passions? *Ils leur ont substitué les tailles, dont le chant a le même caractère, avec un effet plus agréable.* D'abord il est faux que le caractère de chant des tailles soit le même que celui des basses, & les italiens en offrent bien la preuve, car chez eux les tenores ne s'attachent qu'à varier les chants, à les surcharger d'ornemens souvent déplacés, & qui conviennent beaucoup mieux aux dessus. On a remarqué ailleurs que l'absence des basses-tailles & la manie des tenores de chanter comme les dessus, répandoit sur l'opera sérieux italien une monotonie insupportable. On peut assurer qu'il n'aura jamais d'effet vraiment dramatique tant qu'on en exclura les basses. Et en effet représentez-vous Alexandre vainqueur de l'Inde, ou le sévère Caton opposant sa seule fermeté à la ruine de sa patrie, auriez-vous l'idée d'un castrat efféminé ou d'un tenor dont le langage à peu près aussi fade ne sera composé que de fredons? On peut vanter avec raison la musique italienne & la proposer pour modèle; mais il s'en faut de beaucoup qu'on doive les mêmes éloges à l'opera italien.

« *La flûte est tendre, le haut bois gai*, &c. ce qui n'empêche pas qu'on ne fasse des airs très-gais accompagnés de flûtes, & qu'on ne renforce des *expressions* très-pathétiques par les sons du haut bois. « Il n'y a » point d'instrumens, dit Rousseau, dont on tire une » *expression* plus variée & plus universelle que le » violon ». Cela vient de ce que le violon n'a point d'expression qui lui soit particulière. Il est également propre à toutes, & voilà pourquoi il fait le fond de tout accompagnement. Mais ce n'est pas une raison pour n'y pas joindre ceux des instrumens qui ont une *expression* propre; & il ne faut pas appeler mauvais compositeurs ceux qui ont réussi à tirer de grands effets de divers instrumens. Rousseau en parle ainsi, parce que Pergolèse, son héros en musique, faisoit peu d'usage des instrumens à vent; mais il ne prend pas garde que ce qui seul empêchoit Pergolèse de les employer, c'est qu'il n'en trouvoit pas dans les orchestres pour lesquels il écrivoit, ou qu'il n'en trouvoit que d'inhabiles. Ce genre ayant depuis été fort perfectionné, sur-tout en Allemagne, les *grands compositeurs* n'ont pas manqué d'en tirer un parti merveilleux pour ajouter à l'*expression*.

Je ne reprendrai qu'une phrase dans le dernier alinéa; c'est celle où Rousseau recommande *toute l'agitation du* FORTE-PIANO *dans l'emportement des passions violentes*. On ne voit pas trop ce que vient faire ici le *forte-piano*, c'est-à-dire l'alternation des doux & des forts qui convient aux sentimens gais ou tendres, tout aussi bien qu'à l'*emportement des passions violentes*, & qui est dans la musique plus souvent un moyen de variété qu'un moyen d'*expression*.

(*M. Framery.*)

EXPRESSION. Lorsque Rousseau disoit dans cet article. « N'allez pas prendre le baroque pour l'ex» pressif, ni la dureté pour l'énergie, ni donner » un tableau hideux des passions que vous voulez » rendre, &c. » Il posoit des bornes reconnues par le goût, mais que l'on a renversées depuis. L'essor qu'on a voulu donner au théâtre à l'*expression* musicale, l'a portée en France à un degré d'exagération qui passe toute limite, & qui nécessite de la part des exécutans une force d'organes sur laquelle on ne peut compter que rarement dans la conformation humaine.

Les oreilles françoises, naturellement peu délicates, une fois habituées à ce genre d'*expression*, trouvent fade & monotone tout ce qui reste en-deça; & si Rousseau jugeoit qu'à l'opera françois de son tems, le ton passionné ressembloit *aux cris de la colique*, on ne sait plus à quels cris il auroit pu comparer, dans quelques operas modernes, les efforts surnaturels de gorge & de poumons auxquels sont condamnés nos malheureux acteurs.

L'*expression* des sentimens & des passions de l'ame est, en musique comme dans tous les arts, la partie noble & prédominante, mais, de même aussi que dans tous les autres arts, l'exagération y est un vice que le goût proscrit, que la sensibilité repousse, & dont une saine doctrine apprend à se garantir.

Les anglois ont un ouvrage estimé sur l'*expression musicale*, imprimé vers le milieu de ce siècle, c'est-à-dire peu de temps après que l'article de Rousseau eut paru dans l'Encyclopédie; l'auteur (Charles Avison, organiste de Newcastle) établit son systême sur les mêmes bases; car les préventions varient, mais les vrais principes sont invariables. Voici quelle est à peu près la série de ce systême, dégagé de tous les accessoires relatifs à l'Angleterre seule, & à quelques circonstances du moment.

« La musique a d'abord par elle-même, & indépendamment de toute *expression* ou imitation, un rapport avec la constitution humaine qui lui donne un grand pouvoir & sur notre imagination, & sur nos passions. Un accord plein & juste ou une belle succession de sons simples, ne sont pas moins ravissans pour l'oreille, qu'une exacte symmétrie ou de belles couleurs le sont pour les yeux.

La faculté d'être agréablement affecté par les sons de la musique est un sens particulier & interne qui n'appartient pas à tous les hommes, & qui est d'une nature plus délicate que les sens externes. Les plaisirs qui naissent de ce sentiment interne de l'harmonie ne sont ni précédés d'efforts ou de mal-aise, ni accompagnés de langueur, ni suivis de dégoût. Leur propriété essentielle est de dépouiller l'ame de toute passion inquiète, d'exciter dans l'esprit une joie calme, une sérénité silentieuse, qu'il est impossible d'exprimer, & de fixer le cœur dans un état de paix, de bienveillance & de bonheur.

Si tel est sur l'imagination l'effet naturel de la mélodie & de l'harmonie considérées simplement & en elles-mêmes, cet effet s'accroît prodigieusement quand on y joint la force de l'*expression* musicale. C'est alors que la musique acquiert le pouvoir d'exciter dans l'ame les passions les plus vives & les plus douces; elle peut en exciter aussi de fortes & de terribles, mais momentanément & imparfaitement; car on ne doit pas craindre d'assurer que la propriété spéciale de la musique est de faire naître les passions douces, heureuses & sociales, & de dompter les passions contraires. La preuve en est non-seulement dans l'expérience, dans les faits historiques, dans les effets dont nous sommes témoins, & dans ceux même que nous pouvons reconnoître en nous, mais dans l'essence primitive du son & de l'harmonie, qui est d'affecter doucement nos organes, & de placer notre ame dans un état agréable. Il est donc naturel qu'elle y excite de préférence des passions conformes à cet état.

Quant au pouvoir qu'elle a d'adoucir les passions cruelles & féroces, les anciens n'en doutoient nullement; ils citoient sur-tout avec complaisance l'histoire des Arcadiens, jadis sauvages & barbares, civilisés par la musique, tandis que les Cynethéens qui se refusèrent à sa douce influence, & qui habitoient la partie la plus montueuse & la plus sauvage de l'Arcadie, restèrent dans leur barbarie originelle, & surpassèrent en crimes & en actions féroces toutes les villes de la Grèce. Le judicieux Polybe rapporte ce fait dans le 4ᵉ livre de son histoire : il suffiroit seul pour attester l'influence de l'*expression* musicale sur la civilisation des peuples & sur l'adoucissement des mœurs.

De même qu'en peinture la perfection dépend de trois qualités, le dessin, le coloris, l'*expression*; en musique l'excellence de la composition dépend aussi de la mélodie, de l'harmonie & de l'*expression*. La mélodie est le fruit de l'invention, elle est la base & le fondement des deux autres, & précisement analogue au dessin dans la peinture. L'harmonie donne de l'expression & de la force à la mélodie inventée, comme le coloris donne de la vie au dessin; dans les deux arts, l'*expression* naît de la combinaison des deux autres qualités, & n'est autre chose qu'une forte & particulière application de ces qualités à un sujet donné. C'est leur réunion dans le plus haut degré qui rend une composition parfaite; mais si l'une des trois est négligée ou incomplète, la composition est défectueuse en même proportion. Le soin principal du compositeur doit donc être de réunir dans chaque morceau ces différentes sources de beautés, & de ne jamais préférer, affectionner, idolâtrer assez l'une pour négliger les deux autres.

L'*expression* étant le résultat de la combinaison du chant & de l'harmonie, & n'étant qu'une forte & particulière application de ces deux qualités à un sujet convenu, le chant & l'harmonie ne doivent donc jamais être abandonnés pour la partie de l'*expression*, dont ils sont le fondement & les moyens; & si l'on cherchoit une *expression* indépendante de ces deux bases, ce ne seroit plus dès-lors une *expression musicale*; pas plus que l'horrible dissonance d'un appeau ne mérite ce nom, quelque forte & quelque naturelle que soit son *expression* ou imitation. En général il faut bien se garder de confondre l'imitation avec l'*expression*. La première a souvent pour objet des effets purement physiques; elle peut alors plaire par des sons peu agréables à l'oreille, mais qui ont le mérite de rappeler à l'esprit l'objet imité; ce mérite est très-médiocre : (voyez *Imitation*) l'autre a pour but principal de peindre & de faire partager les mouvemens de l'ame; c'est la partie la plus sublime de l'art.

On peut assimiler, à certains égards, les moyens d'*expression* en musique, avec les moyens d'*expression* en poësie, en observant les effets que les différens sons produisent sur l'imagination & sur les affections de l'ame; outre les différences spécifiques entre l'effet des divers instrumens, il y a des inflexions discordantes & d'autres harmonieuses dans les sons de la musique lorsqu'ils sont unis & rapprochés; il y a différens modes ou tons qui, de même que les mots ou les pensées en poësie, expriment les différentes passions. Ainsi le ton majeur ou mineur, le mouvement lent ou léger, les passages successifs, & les diverses gradations du doux au fort, l'archet détaché ou lié, la variété des intervalles diminués ou superflus, les divers croisemens de l'harmonie, la préparation des dissonances, & leur résolution sur les consonnances, & plusieurs autres de leurs combinaisons entr'elles, produisent cette variété d'*expression* qui transporte l'ame de joie ou de courage, l'adoucit par la tendresse ou la pitié, la repose dans une sérénité paisible, ou l'enlève dans les ravissemens d'une dévotion extatique.

Après tout ce qu'on a dit & tout ce qu'on peut dire sur ce sujet, il faut convenir que l'énergie & la grace de l'*expression musicale* est d'une nature trop délicate pour être fixée par des mots : c'est une matière de goût plutôt que de raisonnement, c'est donc par l'exemple qu'on peut l'entendre mieux que

par les préceptes. C'eſt dans les œuvres des grands maîtres que nous devons étudier les règles de l'union parfaite du chant, de l'harmonie & de l'*expreſſion*. Si les compoſiteurs modernes vouloient bien recourir à ces ſources du véritable ſavoir, les oreilles du public ne ſeroient pas offenſées ou égarées par ces inſipides & incohérentes compoſitions, qui ſurabondent depuis quelque tems.... Mais tandis qu'ils ſuivront & achéveront leurs études ſans la moindre connoiſſance d'autres ouvrages que de ceux qui ſont de niveau avec les leurs, ils ne doivent pas s'attendre à faire des progrès dans l'eſtime des bons juges. Si les beautés frappantes d'une compoſition ſublime élèvent & avivent l'imagination, elle eſt avilie & rabaiſſée par une trop grande familiarité avec tout ce qui eſt petit & futile.

Comme la nature & les effets de l'*expreſſion* muſicale doivent être relatifs aux moyens que les exécutans & les divers inſtrumens ont pour les rendre, ceux-ci doivent être conſidérés à leur tour. Dans le compoſiteur l'*expreſſion* muſicale conſiſte à exprimer fidellement chaque paſſion particulière avec les ſons qui lui ſont propres ; dans l'exécutant, elle conſiſte à bien juger la compoſition, & à la rendre dans un goût & dans un ſtyle ſi exactement conforme à l'intention de l'auteur, qu'il conſerve & mette dans tout leur jour les beautés de ſon ouvrage. Et comme le compoſiteur ſe rend coupable lorſque pour quelque baſſe & frivole imitation, il abandonne les beautés de l'*expreſſion*, l'exécutant l'eſt encore davantage lorſque d'un bon inſtrument il s'étudie à en faire un mauvais, en tâchant de le faire ſervir à une imitation plus baſſe & plus frivole encore. Telles ſont les imitations du flageolet, du cor, de la muſette ſur le violon, & autres ſingeries de cette eſpèce. (Voyez *Imitation.*)

Il faut que le compoſiteur connoiſſe particulièrement les qualités des inſtrumens qu'il emploie : car ſi la muſique vocale demande un genre d'*expreſſion*, & la muſique inſtrumentale un autre, les divers inſtrumens ont auſſi une *expreſſion* diverſe & particulière à chacun d'eux. Il apprendra par ce moyen quels ſont les morceaux où il doit faire uſage des haut-bois, quels ſont ceux où les flûtes ſont préférables, ceux où il faut joindre les baſſons & les clarinettes ; & lorſqu'il emploie tous les inſtrumens avec les violons, les violes & les baſſes, fondemens ordinaires de l'orcheſtre, quels ſont les paſſages dans leſquels il eſt à propos que les uns ou les autres ſe faſſent particulièrement entendre.

Les différentes eſpèces de muſique, pour l'égliſe, le théâtre ou la chambre, ſont ou devroient être diſtinguées par une *expreſſion* particulière. Il eſt aiſé de concevoir que c'eſt moins encore le tems ou la meſure, que l'*expreſſion* qui donne à chaque pièce ſon véritable caractère. Un *allegro* bien écrit, ou tout autre morceau d'un mouvement vif pour l'égliſe, ne peut pas, ſans impropriété, être employé comme tel au théâtre ; ni ſtrictement parlant, l'adagio de ce dernier genre, être introduit dans le premier. Les mêmes pièces qui paroiſſent aſſez nobles, aſſez ſolennelles pour le théâtre, une oreille exercée les trouvera légères & communes dans l'égliſe, ainſi du reſte. Les anciens compoſiteurs obſervoient avec ſcrupule ces trois différens ſtyles, & les exécutans avoient la même attention. Ils avoient pour chanter les airs trois différentes manières, d'où réſultoient trois *expreſſions* différentes. Pour le théâtre le ſtyle du chant étoit vif, brillant & varié : pour la chambre délicat & fini ; pour l'égliſe touchant & grave. Les modernes ont rarement égard à ces différences. »

Tel eſt ſur l'*expreſſion* muſicale le fond de la doctrine d'Aviſon : telle eſt celle de tous les écrivains que la nature créa ſenſibles aux vrais charmes de l'art. On peut approfondir davantage cette matière, & aller plus loin que cet auteur, mais on ne peut guères s'écarter de la route qu'il a indiquée, ni abandonner le ſyſtême de la connexion des trois parties eſſentielles, mélodie, harmonie, *expreſſion*, ſans s'égarer dans de faux principes & des productions monſtrueuſes.

M. de la Cépède, dont l'ouvrage (Poëtique de la muſique) eſt ſemé d'obſervations dictées par le goût & par un ſentiment vrai, en a fait de très-juſtes ſur les divers objets que la muſique ſe propoſe d'imiter, & ſur les divers moyens d'*expreſſion* qu'elle emploie pour ceux mêmes qui paroiſſent ne pouvoir être repréſentés par aucun ſon. « Tout ce qui peut, dit-il, être entendu, la muſique le peint en le faiſant réellement entendre, en produiſant exactement le nombre, l'ordre & la nature des ſons qui compoſent l'objet qu'elle veut montrer. C'eſt ainſi, par exemple, qu'elle imite le chant des oiſeaux, le fracas du tonnerre, le retentiſſement des rivages battus par les vagues. Mais les paſſions, comment les repréſente-t-elle ? »

» Elle offre les ſignes des ſentimens, pour peindre les ſentimens eux-mêmes, qui ſe dérobent à ſes pinceaux. A la vérité, elle ne peut pas employer tous les ſignes extérieurs des paſſions, & voilà pourquoi ſes tableaux manquent toujours d'une certaine préciſion. Elle n'a que des ſons à ſon commandement ; elle ne peut agir que par des ſons. Auſſi, pour qu'elle puiſſe retracer les ſignes de nos affections, faut-il qu'ils ſoient eux-mêmes des ſons. »

» Par exemple, que le muſicien veuille peindre une douleur mortelle, qu'il faſſe voir Ariane expirante : le tourment qui accable cette amante infortunée, ne lui permet de proférer ſes plaintes que par des accens entrecoupés : le muſicien ſe ſervira de ces ſons, tantôt ſe ſuccédant avec rapidité, parcourant de petits intervalles, & s'élevant avec effort, juſqu'à ce qu'ils ſoient parvenus à n'être que des cris aigus ; tantôt plus lents, plus graves, exprimant le

fombre déſeſpoir qui ſuccède aux vives atteintes de la douleur ; il fera entendre les ſanglots, les gémiſſemens, les ſoupirs d'Ariane ; toutes ces choſes-là ſont des ſons : il peindra ſa démarche égarée, incertaine, la palpitation de ſon cœur oppreſſé, les tranſports qui l'agitent, l'abattement & l'eſpèce de calme que de nouveaux cris viennent bientôt troubler. Ces ſignes ne ſont pas tous ceux qui caractériſent la douleur mortelle ; mais ils ſuffiront au muſicien pour la faire reconnoître. »

» Qu'il veuille donc repréſenter le murmure des eaux, celui d'un vent léger, les bois touffus, une prairie émaillée de fleurs, & un berger qui erre dans cet aſyle champêtre ; le murmure des eaux, le bruit du vent, peuvent être imités par des ſons ; la muſique les peindra ſans avoir recours à aucun artifice. Mais les bois, mais les fleurs, comment les peindre ? Ils ne produiſent aucun ſon ; le murmure le plus foible ne peut être ſuppoſé les accompagner : comment les repréſenter ? En retraçant les ſentimens qu'ils font naître. »

« Que le muſicien ſe repréſente vivement le payſage qu'il veut peindre, qu'il ſe pénètre de tout ce que la vue de ce payſage inſpire, qu'il s'abandonne à la douce paix qui cherche à s'emparer de ſon ame, à toutes les affections que produiſent la verdure & les bois, à tous les ſouvenirs qu'ils font naître ; qu'il ſuive tous les mouvemens de ſon imagination, ſoit qu'elle orne le payſage qu'il a devant les yeux, ſoit qu'elle le rembruniſſe en y mêlant de triſtes images ; & lorſqu'il ſera bien ému, lorſque tout ce qu'il verra, aura pour ainſi dire, paſſé dans ſon cœur, qu'il peigne ce qu'il éprouvera : il tracera les ſentimens que fait naître le payſage qu'il veut repréſenter ; ces ſentimens en réveilleront l'idée, & l'on croira voir le payſage. Que le muſicien emploie des moyens ſemblables, lorſqu'il voudra peindre les autres objets qui ne peuvent jamais faire naître aucun ſon ; quant à ceux qui n'inſpirent aucun ſentiment, ils ne peuvent être repréſentés, en aucune manière, par la muſique. »

Sans faire *ex profeſſo* comme Aviſon un parallèle entre les trois qualités eſſentielles de la peinture & celles de la muſique, M. de la Cépède indique ce rapport, & s'accorde avec lui & avec Rouſſeau ſur la néceſſité d'adoucir les *expreſſions* fortes & dures. « Les traits indiqués ici au muſicien pour peindre les objets, ne peuvent former que le deſſin du tableau. Les formes ſont terminées ; mais il faut les revêtir des couleurs qui leur ſont propres pour achever la reſſemblance. Et d'ailleurs ces couleurs ne ſont-elles pas quelquefois néceſſaires pour diminuer la forme des premiers traits ? Si les cris des paſſions n'étoient pas quelquefois affoiblis, ne pourroient-ils pas plutôt déplaire que charmer ; ne bleſſeroient-ils pas l'oreille plus qu'ils ne toucheroient le cœur ? »

» Pour bien comprendre ce que nous avons à dire à ce ſujet, que chacun de nous ſe retrace les ſenſations qu'il éprouve lorſqu'il goûte les charmes de la muſique. Si, lorſque nous entendons un chant, nous ſommes affectés d'une manière plus ou moins vive par quelque objet étranger ; ſi nous éprouvons des ſenſations plus ou moins fortes, nous ne pouvons jamais entendre de nouveau ce chant ſans reſſentir, du moins en partie, les mêmes douleurs ou les mêmes plaiſirs. Le chant qui a acquis la puiſſance dont nous parlons, peut même agir avec force ſans reparoître en entier. Nous n'avons beſoin, pour être vivement émus, que d'entendre un nouveau chant qui ait une grande reſſemblance avec le premier. »

» Ceci montre la ſource de ces larmes abondantes qu'un morceau de muſique tout nouveau fait quelquefois répandre à un certain nombre d'auditeurs étonnés de ce qu'ils éprouvent, tandis que d'autres auditeurs auſſi ſenſibles que les premiers, auſſi épris des charmes de la muſique, auſſi exercés à en reconnoître les beautés, ne l'écoutent qu'avec froideur. Si l'on fait même abſtraction des rapports que les chants peuvent avoir avec les cris des paſſions & l'harmonie naturelle, un air par lui-même peut indifféremment produire tel ou tel effet ; il n'offre véritablement aucune *expreſſion* ; il eſt uniquement ſuſceptible de les préſenter toutes ; il ne tire ſa force que de ſa reſſemblance avec les airs qui l'ont précédé, & des circonſtances qui accompagnoient ces mêmes airs. »

» En ne conſidérant les chants que ſous le point de vue ſous lequel nous venons de les examiner, on peut remarquer ſans peine que rien n'eſt auſſi variable que leur *expreſſion*, & que rien ne peut changer auſſi vîte que le ſens de ces eſpèces de mots, qui dans un inſtant peuvent dire le contraire de ce qu'ils ſignifioient : leur caractère eſt cependant toujours très-déterminé pour tel ou tel inſtant, & lorſqu'il ne s'agit que d'une ſeule perſonne ; de telle ſorte que ſi l'on pouvoit ſavoir l'hiſtoire des différentes impreſſions qu'elle auroit reçues, on pourroit compoſer pour elle une muſique dont tous les chants ſeroient des mots auſſi préciſ que ceux de la langue la plus exacte, & qui jouiroient en même tems d'une puiſſance bien ſupérieure. »

» Chaque chant repréſente, en quelque ſorte, un mot d'une langue ; les différens chants mêlés & joints enſemble doivent donc former une eſpèce de langage fixé par ſon analogie avec la mélodie & l'harmonie naturelles, avec les ſons qui repréſentent les ſentimens. C'eſt cette langue par excellence qui non-ſeulement indique les objets, les nomme & en réveille l'idée, mais qui les rend, pour ainſi dire, préſens, & les grave dans les cœurs ; c'eſt cette langue que le compoſiteur doit étudier avec ſoin ; qu'il cherche à en connoître, ou pour mieux dire, à en créer le plus de mots qu'il pourra ; & pour cela, qu'il n'oublie jamais d'où ils tirent leur force. »

Un autre écrivain, plein de goût & de connoissances, partisan éclairé de la mélodie, mais qui a peut-être poussé trop loin ses préventions contre l'*expression* tirée de l'harmonie & contre la faculté imitative de la musique, M. de Chabanon, parmi quelques idées susceptibles de discussion, a fait aussi des réflexions très-justes sur les moyens que peut employer, la perfection que peut atteindre, & les bornes que doit se prescrire l'*expression* musicale. « Que n'a-t-on point, dit-il, avancé d'extraordinaire sur la musique, du moment qu'on a perdu de vue que son principe constitutif est la mélodie? Toute la puissance de cet art, a-t-on dit, consiste à imiter le cri inarticulé des passions. Mais d'un cri, comment fait-on un chant? Voilà ce qui m'embarrasse. Le précepte se réduit-il à insérer dans un air le cri d'une passion? Ce n'est plus alors qu'un accident de l'art & de l'air; ce n'en est plus le fond, la base & l'essence. Le *stabat* passe communément pour porter une expression de douleur; on n'y trouve pas un cri imitatif. »

« M. Gluck, dont le génie a plus qu'aucun autre, si je ne me trompe, recherché & atteint l'*expression* musicale, a souvent inséré dans ses chants mélodieux des notes plaintives, qui rappellent l'accent de la douleur; & sur ces notes il invite le chanteur à se rapprocher de l'accent naturel. A la première représentation d'Orphée, le principal acteur s'en rapprocha un peu trop. Il mit trop de vérité dans le cri déchirant qui perce par intervalles à travers le chant des Thraces éplorés: il s'en aperçut, & l'adoucit. Il étoit en quelque façon sorti de son art pour se mettre tout près de la nature; l'instinct du goût le repoussa, & le fit rentrer dans ses limites naturelles: l'imitation perdit de sa vérité, mais elle devint plus musicale & fut plus goûtée. »

» Plusieurs de nos passions n'ont point de cri qui leur soit propre; la musique cependant les exprime. Les instrumens incapables de rendre les cris de la voix humaine, n'en sont pas moins les interprètes éloquens de l'énergie & de l'expression de la musique. *Naturâ ducimur ad modos: neque alitèr enim eveniret ut illi quoque organorum soni, quanquam verba non exprimunt, in alios atque alios ducerent motus auditorem.* Quintilien, dans ce passage, ne dit pas: les instrumens nous affectent parce qu'ils imitent les mots & les cris, il dit: « La nature nous a fait sensibles à la mélodie. Autrement, se pourroit-il que les instrumens, qui n'articulent aucune parole, nous inspirassent tant de mouvemens différens? » Voilà le mot vrai, & qui explique tout; la nature nous a faits sensibles à la mélodie: *Naturâ ducimur ad modos.* »

« Mais comment la musique, sans imiter la parole, ni les cris, exprime-t-elle les passions? Quels sont les moyens naturels qui donnent à la mélodie un caractère de tristesse ou de gaieté, de noblesse ou de fermeté? »

Entre les réponses que fait l'auteur à ces questions qu'il se propose, voici celles dont on peut le moins contester la justesse.

« Il est de la nature des sons traînés de porter un caractère de tristesse. Ne croyez pas que ce soit un fait de convention: non, les hommes n'ont pas fait un pacte entr'eux pour trouver plaintif le cri de la tourterelle & gai le chant du merle. Que le rossignol entremêle plusieurs sons l'un avec l'autre, & les fasse jouer ensemble, vous attacherez à ce langage musical une idée moins triste, que si l'oiseau solitaire faisoit entendre dans la nuit un son qui traînât quelque tems. »

» Le mode mineur produit, en général, une impression plus douce, plus molle, plus sensible que le mode majeur. N'en demandez pas la raison; nul n'est en état de vous la dire; mais le passage de l'un de ces modes à l'autre, rend sensible à toute oreille musicale cette impression différente. Dans le mode mineur, la sixième note du ton est plus tendre que toutes les autres: toutes les fois qu'elle se représente, fût-ce même dans l'allegro le plus gai, elle exige de l'exécutant une inflexion plus molle & plus affectueuse: dans le mode majeur, c'est la quatrième note du ton qui a cette propriété; c'est elle qui, par sa vertu intrinsèque, rappelle l'exécutant à une *expression* pathétique, même lorsque le reste de la mélodie le conduit à une sensation différente. Les sons aigus ont je ne sais quoi de clair & de brillant qui semble inviter l'ame à la gaieté. Comparez les cordes hautes de la harpe aux cordes basses du même instrument, vous sentirez combien celles-ci disposent plus facilement l'ame à la tendresse: qui sait si les larges ondulations des cordes longues & peu tendues ne communiquent pas à nos nerfs des vibrations semblables, & si cette habitude de notre corps n'est pas celle qui nous donne des sensations affectueuses? L'homme, croyez-moi, n'est qu'un instrument; ses fibres répondent aux fils des instrumens lyriques qui les attaquent & les interrogent: chaque son a ses propriétés, chaque instrument a les siennes, dont la mélodie profite habilement, mais qu'elle maîtrise aussi à son gré; car l'instrument le plus sensible peut avec succès articuler des chants gais. »

L'effet des mouvemens se joint à celui des sons. La manière de lier les notes ou de les détacher, de les pointer alternativement ou de leur donner une durée égale, &c. « Tels sont à peu près les moyens naturels que la musique emploie, & à l'aide desquels elle produit sur nous des sensations. Le compositeur, homme de génie, qui a senti tous ces effets, & qui les applique convenablement aux paroles & aux situations, est un musicien expressif. »

On voit qu'à quelques différences près tous ces auteurs s'accordent sur le fond de ce qui constitue l'*expression* musicale. Dans le temps qu'on s'occupoit le plus en France de cette qualité qu'il suffit d'être sensible pour reconnoître dans la musique, entre

une foule de brochures où l'exagération n'étoit pas épargnée, soit relativement à cette qualité même & à l'extension qu'on s'efforçoit de lui donner, soit à l'égard d'un compositeur célèbre à qui l'on prétendoit attribuer exclusivement le mérite de l'*expression*, un homme, qui cependant avoit été professeur de musique, ne rougit point de publier un pamphlet ayant pour titre : *L'expression musicale mise au rang des chimères ;* mais que fit-il autre chose que prouver qu'il étoit dépourvu de cette qualité précieuse, « de ce sens particulier & interne qui, selon l'expression d'Avison, n'appartient pas à tous les hommes, & qui est d'une nature plus délicate que les sens externes. »

Cette hérésie fut bientôt oubliée, & personne ne daigna même y répondre. M. le Febvre a pris cette peine dans un petit ouvrage qui parut en 1789 sous le titre de *Bévues, erreurs & méprises de différens auteurs célèbres en matières musicales ;* il y a consacré un chapitre à la défense de l'*expression ;* ce n'est pas pas parce qu'il réfute victorieusement M. Boyé qu'il appelle plaisamment l'apôtre du matérialisme musical, que je rapporterai quelques-unes de ses explications & de ses réponses, mais parce qu'il développe d'une manière aussi juste qu'ingénieuse quelques-uns des principes déja cités dans cet article, & que ce sera pour ainsi dire compléter l'historique de la théorie de l'*expression* musicale en France.

« La folle opinion, dit M. le Febvre, qui conteste à la musique son charme expressif, n'est fondée que sur des sophismes. L'un, disséquant l'art musical, en arrache, pour ainsi dire, l'harmonie, & soutient qu'il faut chercher uniquement dans le chant, quelque foible moyen d'*expression*. L'autre à son tour, disséquant le chant, le déclare incapable d'exprimer, par la seule raison qu'un son nud & totalement isolé, n'exprime plus rien. Un autre, introduisant la confusion des idées par celles des mots, n'entend, par *expression*, qu'imitation ; & de ce que la musique n'imite point matériellement, comme la peinture, les objets dont elle nous occupe, il en conclut que l'*expression* lui est impossible. »

« J'aimerois autant, après avoir séparé une rose de sa tige, après avoir désuni chaque fibre de son tissu, après l'avoir offerte toute desséchée, non pas à l'odorat, mais au goût, contester à cette belle fleur son parfum voluptueux. »

« Par quel singulier caprice l'homme a-t-il toujours demandé à la musique de peindre avec des sons ! exigera-t-il aussi de la peinture qu'elle chante avec des couleurs ? sont-ce les mêmes moyens qui portent les impressions de ces deux arts jusqu'à l'ame ? & doit-on s'attendre que leurs procédés seront semblables, tandis que leurs objets sont si différens ? »

« Les couleurs & leur étendue, voilà le moyen de la peinture ; les sons & leur durée, voilà le moyen de la musique. Mais le musicien ne se borne pas plus à copier des corps sonores, que le peintre à copier des objets colorés. L'ambition commune à ces deux artistes, c'est de se frayer par les sens, une route au cœur humain. L'un rappelle aux yeux nos passions, par les gestes qu'elles ont fait naître ; l'autre les rappelle aux oreilles, par les accents qu'elles ont fait entendre ; & d'un heureux enchaînement de chants & d'images, résulte pour nous un plaisir moral, bien supérieur au plaisir physique de nos organes... »

« L'empire absolu que la musique exerce sur nos ames ne peut exister à moins qu'elle n'exprime : d'où lui vient donc cette puissante énergie ? c'est ce qu'il est intéressant de savoir. L'esprit que l'on a mis à contester ses effets, eut été mieux employé à tâcher d'en découvrir le principe. »

« Sans vouloir ici me charger de cette tâche importante, j'observerai seulement que tout son par lui-même a un caractère particulier ; car il est absurde de soutenir que deux sons différens ne soient qu'une même chose, puisque la comparaison même qu'on peut en faire, en démontre la différence. »

« L'usage la rendra plus sensible encore. On verra que ce caractère particulier de chaque son tient à l'intervalle où il est du ton ou mode qui le renferme. Ainsi, par exemple, la tierce majeure d'une tonique sera toujours dure ; la septième mineure sera toujours plaintive, à moins que trop de vîtesse n'en dérobe l'effet. »

« Or, deux sons quelconques ayant chacun un caractère distinctif, il est clair que l'innombrable quantité de sons par lesquels on peut, en modulant savamment, subdiviser l'octave, fournit une prodigieuse variété de nuances caractéristiques & d'intervalles divers ; & c'est-là que le génie, guidé par le sentiment, trouve de quoi choisir, entre une multitude d'inflexions qui va peut-être à l'infini, toutes celles dont il a besoin. »

« Cette variété de moyens énergiques entre deux sons qui se succèdent, n'est pas moindre entre deux qui forment accords. On s'abuseroit beaucoup, si l'on croyoit que deux tierces majeures, composées de sons différens, fussent le même intervalle. Une simple transition suffit pour changer la nature, & par conséquent l'effet de la même tierce. »

« Aussi, en même-temps que l'harmonie détermine avec plus de force le caractère des sons mélodieux, elle y joint des sons revêtus également d'un caractère particulier, & leur mélange produit ces beautés inépuisables & diverses qui nous enchantent d'autant plus, que nous sommes plus instruits & plus sensibles. »

L'auteur, en convenant des rapports qui existent entre la peinture, la poësie & la musique, ne veut

point qu'on en tire relativement à leurs différens procédés des inductions outrées, ni qu'on exige pour cela de l'un de ces arts les mêmes effets, & précisément les mêmes impressions que font éprouver les deux autres. « Qu'il continue d'être permis aux peintres, aux musiciens, de chercher & d'employer le secours de ces fortes analogies qui établissent une douce correspondance entre les beaux arts. Que le musicien soit pittoresque; le poëte mélodieux; le peintre riche des trésors de la poësie : c'est un sur moyen de se plaire mutuellement. Mais aussi, de peur que l'abus de ces analogies n'égare trop l'artiste ou trop ambitieux ou trop ignorant, rappelons en deux mots, à chaque art ses justes limites, & à chaque artiste son vrai domaine, & disons:

« La peinture fournit aux hommes la vive représentation des objets qui les intéressent; ils trouvent dans la parole un moyen de se communiquer leurs idées; la musique seroit leur langage, s'ils n'avoient à se communiquer que des sentimens. »

L'un des écueils les plus dangereux de l'*expression* musicale, c'est l'affectation d'exprimer le mot au lieu de s'attacher seulement au sentiment & à la pensée. « Le musicien, avoit dit fort judicieusement Rousseau, cherchera d'abord un genre de mélodie qui lui fournisse les inflexions musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*expression* des mots à celle de la pensée, & celle-ci même à la situation de l'ame de l'interlocuteur : car quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire, la teinte du sentiment général qui domine en nous, &c. »

C'est donc bien à tort que M. de Chabanon voulant prouver ce que l'*expression* de la musique tendre a, selon lui, de vague & d'indéterminé, a dit dans son ouvrage : « Observez, que l'amant heureux ou malheureux, peuvent chanter sur le même ton, si ce ton est celui de la tendresse. Vous direz également bien sur la même phrase de chant, quelle qu'elle soit. »

Je vous vois, mon sort est trop doux;
Je vous perds, mon sort est affreux.

M. le Febvre a parfaitement senti le faux de cette critique, dirigée contre un passage d'un air charmant du Roland de M. Piccinni. En la relevant, il a très-bien développé le principe de Rousseau, sur la subordination de l'*expression* des mots à celle de la pensée, & de celle-ci même à la situation de l'ame. « Premièrement, dit-il, il ne s'agit pas ici de chanter ou non, *sur le même ton;* ce n'est pas non plus ce que M. de Chabanon a voulu dire; il a mieux rendu sa pensée, en disant ensuite *sur la même phrase de chant.* »

« Secondement, avancer que la même phrase de chant rende également bien les deux sentimens contraires, c'est aussi déclarer nuls même les accents de déclamation que ces chants peuvent renfermer, & ce dessein n'entre surement pas dans le systême de l'auteur. »

Mais qu'auroit à répondre M. de Chabanon, si je montrois que le chant dont il parle doit en effet, pour offrir une *expression* juste, avoir le double caractère qu'il y blâme. Si je montrois que l'exquise sensibilité de M. Piccinni lui a fait trouver une phrase de chant tellement propre à son personnage, que cela seul pourroit servir à prouver l'exactitude de l'*expression* musicale. »

« Car, observez dans quelle situation Médor se trouve. Sa maîtresse lui donne, en gémissant, l'ordre de s'éloigner d'elle; il combat cet affreux arrêt:

Je vous vois, *dit-il*, mon sort est trop doux,
Mais, s'il faut m'éloigner de vous,
Je ne réponds pas de ma vie.

ainsi, la musique, pour se montrer parfaitement expressive, doit caractériser à la fois l'espèce de bonheur dont jouit Médor, & son regret de le perdre. Elle doit joindre l'idée d'un moment flatteur, à celle d'un triste avenir; elle doit exprimer, par le même trait de chant, le plaisir & la souffrance & l'amour & la douleur. Néanmoins le sentiment de la douleur est ici le sentiment qui domine. La douceur passagère de voir Angélique, se lie intimement au désespoir de s'en séparer. Et quand la bouche prononce:

Je vous vois, mon sort est trop doux,

sa voix exprime:

Je vous perds, mon sort est affreux.

parce qu'en effet le chant est le pur langage de l'ame, & que l'ame de Médor est en proie au tourment de perdre tout ce qu'il aime. »

« Cependant, si le poëte avoit jugé nécessaire d'employer le mot *affreux*, & de marquer d'une manière plus vigoureuse cette même situation, la musique auroit pris sans effort, un accent plus dur; & tout le monde sent la possibilité qu'il auroit eue de lui donner ce nouveau degré d'énergie. »

Si tout ce qui précède n'éclaircit pas encore suffisamment pour certains lecteurs ce que c'est que l'*expression* musicale, ne leur rappelle pas des sentimens qu'ils aient éprouvés, ne les fait pas convenir & de la réalité de cette *expression*, & de la nécessité d'en poser les limites pour ne violer ni les lois du goût, ni les privilèges respectifs des beaux arts, ce n'est pas qu'à ces explications on en puisse ajouter d'autres capables de les éclairer davantage; c'est que la nature oublia dans leur formation ce sens interne & particulier par lequel l'émotion extérieure de l'ouie se

ſe communique juſqu'au cœur; ce défaut eſt malheureuſement incorrigible, & M. le Febvre, dans l'article que j'ai cité, leur a répondu d'avance. « Il faut diſtinguer avec ſoin dans les arts, deux ſortes de ſenſations; les unes dures & groſſières, & celles-là ſont l'amuſement de la multitude; les autres douces & délicates, & celles-ci font le charme du petit nombre; elles ſeules vont au cœur. Les premières n'aboutiſſent qu'à l'organe. Voilà comment du même morceau de muſique chacun retire, ſuivant ſa conſtitution particulière, ou un plaiſir phyſique, ou un plaiſir tout à la fois phyſique & moral; & c'eſt celui qui goûte cette réunion de plaiſirs qui, à coup ſûr, eſt le mieux conſtitué. Bien des perſonnes, douées pour ainſi dire, d'un organe parfait, ne ſe trouvent ſenſibles qu'à l'effet de certaines parties des arts; elles n'ont que des ſenſations incomplètes, & ne peuvent porter que des jugemens erronés : c'eſt ce qui arrive aſſez communément aux adverſaires de l'*expreſſion* muſicale » (*M. Ginguené.*)

EXTENSION, *ſ. f.* eſt, ſelon Ariſtoxène, une des quatre parties de la Mélopée, qui conſiſte à ſoutenir long-temps certains ſons & au delà même de leur quantité grammaticale. Nous appelons aujourd'hui tenues les ſons ainſi ſoutenus. (Voyez *Tenue.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

F.

F. Cette lettre signifie *forte*, fort. On l'écrit ordinairement au-dessus ou au-dessous de la mesure ou de la note à laquelle on veut donner cette nuance d'exécution. On trouve quelquefois ces deux lettres *f. p.* tout à côté l'une de l'autre ; elles indiquent que le *fort* doit être une espèce de saccade qui passe tout de suite au *piano* ou au doux. Lorsque dans un groupe de quatre croches, par exemple, la première seule doit être exécutée *fort*, alors on fait bien de détacher cette note du groupe, en lui donnant un crochet séparé. Exemple.

f. p. f. p.

Deux effes joints ensemble, FF ou *ff*, signifient *très-fort*, *Fortissimo*. (*M. Framery.*)

F *ut fa*, F *fa ut*, ou simplement F. Quatrième son de la gamme diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *fa*. (Voyez *Gamme.*)

C'est aussi le nom de la plus basse des trois clefs de la musique. (Voyez *Clef.*)

(*J. J. Rousseau.*)

F *ut fa*; F *fa ut*. Les françois disent F *ut fa*, les italiens F *fa ut*.

Dans l'ancienne gamme françoise le caractère F étoit le premier, & se retrouvoit ensuite le huitième, le second étant G, le troisième A, le quatrième B, &c. jusqu'à F. On nommoit cette lettre F *ut* quinte de *fa*, quand on chantoit au naturel, & *fa* quinte du premier bémol, c'est-à-dire du si ♭, quand on chantoit ou solfioit par bémol. F étoit donc dans cette gamme tantôt *ut* & tantôt *fa*, & s'appeloit F *ut fa*.

Dans la gamme italienne, solfiée selon les trois *propriétés*, (voyez ce mot) F n'avoit point de note correspondante dans la propriété de béquarre, elle avoit *fa* dans la propriété naturelle, & *ut* dans celle de bémol ; c'est pour cela que les italiens disent F *fa ut*.

Pour excuser ces répétitions à chaque lettre de la gamme, jusqu'au G inclusivement, voyez à la lettre D mon article D, *la re*, &c. (*M. Ginguené.*)

F *ut fa*. Le *fa* de la gamme diatonique moderne fait sur *ut* une quarte consonnante, c'est-à-dire dans le rapport de 3 à 4, ou de 24 à 32. Le *fa* du cor, de la trompette, & en général de tous les instrumens à vent simples, c'est-à-dire qui se jouent sans doigté, fait sur le même *ut* une quarte dissonante de 8 à 11 ou de 24 à 33. Lequel de ces deux *fa* doit-il être regardé comme le quatrième son *naturel* de la gamme diatonique d'*ut* ?

On ne peut proposer une question de cette espèce sans faire pressentir son opinion. Or dans un art dont la pratique est si difficile à acquérir, toute opinion qui tend à établir des nouveautés doit s'attendre à toutes sortes de contradictions.

1°. Depuis long-tems, diront les savans, cette question n'en est plus une. Aristoxène (p. 41-42) & Ptolémée, (liv. 1, chap. 8) dont les principes sont diamétralement opposés, s'accordent néanmoins à rejeter la prétention des musiciens qui régloient le nombre & les rapports des sons du systême grec sur les irrégularités des instrumens à vent. Or le sentiment de ces deux auteurs est du plus grand poids, car le systême musical des Grecs, si différent de la gamme des instrumens à vent simples, n'est point une de leurs inventions, mais vient très-probablement des Egyptiens. (Voyez *Grèce.*) Ce systême n'est autre chose que la réunion des sept faces ou renversemens du diapason. (*Tons de l'église.*) La principale de ces faces, qui est le ton Lydien (*Alypius*, p. 2, & mon art. *Lydien*) ne diffère en rien de la gamme diatonique d'*ut*. Or chez les Grecs comme chez nous le systême musical s'accordoit par quartes, quintes & octaves. (*Section du canon d'Euclide*, p. 23 & *suiv.*, & celle *d'Aristide Quintilien*, p. 116 & 312.) Chez eux comme chez nous la quarte *ut fa*, c'est-à-dire l'intervalle de la parhypate des hypates à la parhypate des mèses, étoit conséquemment consonnante, comme toutes les autres quartes, c'est-à-dire dans le rapport de 3 à 4. (*Aristoxène*, pag. 20, & *Aristides*, p. 14.) Donc chez eux comme chez nous les sons des instrumens à vent simples, qui ne font point partie de la progression des quintes, ne devoient point entrer dans le systême musical. Donc le sentiment d'Aristoxène & de Ptolémée est appuyé sur le suffrage de tous les siècles antérieurs & postérieurs.

2°. Quel rôle, diront les harmonistes, pourroit jouer le *fa* du cor, nous ne disons pas seulement dans le mode d'*ut*, mais dans un mode quelconque? Il ne peut nullement figurer ni dans la basse fondamentale, ni dans le corps de l'harmonie. Rameau ne forme-t-il pas l'accompagnement de la gamme d'*ut* par le moyen

des trois sons fondamentaux *fa ut sol*; (*démonstration du principe de l'harmonie*, p. 32) & Tartini par le moyen des trois cadences *sol ut*, *fa ut*, *fa sol*? (Rousseau, art. *Systême*: *Systême de Tartini.*) Ces deux auteurs ne tirent-ils pas les rapports des sons *fa ut sol* de la progression triple, qui ne donne que des quintes consonnantes? (Voyez *ibidem.*) Or ces sons fondamentaux *fa ut sol* ne sont-ils pas les octaves des sons *fa ut sol* de la gamme diatonique d'*ut*? Donc dans cette gamme, comme dans la basse fondamentale, les sons *fa ut* doivent former une quinte consonnante. Donc l'intervalle *ut fa* de la même gamme doit être consonnant, c'est-à-dire dans le rapport de 3 à 4, ou de 24 à 32. Donc l'intervalle *ut fa* de 24 à 33 ne peut entrer dans la gamme d'*ut*. Or il doit être également éliminé de tout autre mode, puisqu'il ne peut paroître dans aucun accord, ni comme quinte, ni comme tierce, ni comme seconde, & conséquemment ni comme quarte, ni comme sixte, ni comme septième. Car les quintes sont tirées de la progression triple, 1, 3, 9, 27, 81... Les tierces majeures de la progression quintuple, 1, 5, 25, 125... Les secondes de la progression triple-triple, 1, 9, 81, 729, 6561... &c. Or le terme 11 ne fait partie d'aucune de ces progressions, donc il ne peut-être ni quinte, ni tierce, ni seconde d'aucun son de la gamme moderne. Donc le *fa* du cor, le *fa honteux* ne peut entrer dans notre clavier.

3°. Ce n'est point à nous, diront les accordeurs d'orgue, de clavecins, de piano-forte, &c. à examiner si le corps sonore produit ou non une quarte dans le rapport de 24 à 32, ou dans celui de 24 à 33. Le onzième harmonique du corps sonore fait avec le générateur un intervalle trop grand pour être sensible sur le clavecin, la harpe, le piano-forte, &c. Nous pouvons assurer ne l'avoir jamais distingué sur ces instrumens. A l'égard de l'orgue, quand même on pourroit parvenir à le rendre très-sensible, il ne pourroit être accordé ni sur son générateur, ni sur sa tonique. Sur le premier, l'intervalle seroit trop considérable pour qu'on pût apprécier sa consonnance; sur la tonique il formeroit une quarte dissonante. Son accord seroit donc impossible, & nous nous bornerons donc à accorder comme ci-devant suivant les rapports du systême reçu; nous ferons notre partition par quartes, quintes & octaves; nous tempérerons les quartes & les quintes pour rétablir la consonnance des tierces : voilà tout ce qu'on a droit d'exiger de nous. Si l'on introduit dans le systême reçu des sons qui ne fassent avec ceux de ce systême ni tierce, ni quarte, ni quinte, qu'on nous indique donc en même-tems un moyen de les faire entrer dans notre partition. Rien de si simple que l'accord par quintes & par quartes. Aussi les Grecs, séduits par sa simplicité, lui sacrifièrent-ils entièrement la consonnance des tierces. (Voyez *Diton.*) Plus raisonnables qu'eux, nous avons, pour rendre les tierces consonnantes, deux sortes de tempérament; nous employons indifféremment l'un ou l'autre suivant le goût ou le caprice des harmonistes : mais nous n'en connoissons point pour des intervalles de 8 à 11. Il est donc inutile de s'adresser à nous pour accorder l'intervalle *ut fa* dans ce rapport.

4°. Enfin, les amateurs, les donneurs de concert, tous ceux qui connoissent la théorie des beaux arts sans l'avoir étudiée, qui en jugent sur des apperçus généraux; tous ceux qui, quoique musiciens, ne sont pas assez philosophes pour sacrifier l'empire de l'habitude au mérite d'une découverte, demanderont d'un ton bien décidé, & sans se douter qu'on puisse leur répondre, si dans un art qui se propose le plaisir de l'organe le plus délicat & le plus sévère, on doit hésiter entre une consonnance & une dissonance : si un son qu'on obtient facilement par le doigté sur tous les instrumens n'est pas préférable à un son donné par les seuls instrumens à vent simples, &c.

5°. On pourroit encore tirer une objection de la suite récurrente des quintes, *fa ut sol re la mi si* : *fa* ※ *ut* ※ *sol* ※ *re* ※ *la* ※ *mi* ※ ou *fa*, laquelle offre une suite indéfinie de modes également liés l'un à l'autre, & un moyen de prolonger à volonté la modulation, sans paroître se répéter. Mais comme cette suite indéfinie de quintes n'existe qu'au moyen du tempérament, (Voyez *Tempérament.*) je crois avoir exposé dans toute leur force les principaux argumens qu'on peut faire contre le *fa* & les deux *la* de la gamme diatonique du cor. Je vais essayer de mettre dans mes réponses autant de clarté que j'ai mis de bonne foi dans l'exposé des objections.

I. La plus ancienne formule de chant usitée chez les Grecs, qu'ils conservèrent environ 8 à 900 ans sans y faire aucun changement, fut un simple tétracorde qu'on peut représenter par les notes modernes : *mi fa sol la*, auquel ils ajoutèrent dans la suite un tétracorde semblable, *la si* ♭ *ut re* : c'est ce qu'ils appelèrent leur systême conjoint. (Voyez *Aristox.* p. 5.) Pythagore le disjoignit en cette sorte, *mi fa sol la*; *si ut re mi.* (Voyez *Nichom.* p. 9.) On augmenta dans la suite ce systême de deux tétracordes, l'un à l'aigu, *mi fa sol la*; l'autre au grave, *mi re ut si* ou *si ut re mi.* On conserva encore, par respect pour la mémoire de Terpandre, le tétracorde *la si* ♭ *ut re* qu'on substituoit à volonté, au-dessus de la mèse, au tétracorde *si ut re mi.* Le systême parfait, incommuable, le grand systême des Grecs, étoit donc composé des cinq tétracordes, *si ut re mi*; *mi fa sol la*; *la si* ♭ *ut re*; *si ut re mi*; *mi fa sol la.* Reprenons cette filiation de systêmes.

Premier tétracorde. . . .		*mi fa sol la*;		
Eptacorde.		*Mi fa sol la*;	*la si b ut re*;	
Octacorde de Pythagore,		*Mi fa sol la*;	*si ut re mi*;	
Systême parfait. .	*Si ut re mi*;	*Mi fa sol la*;	*si ut re mi*; *la si b ut re*;	*mi fa sol la.*

Voilà quatre systêmes composés de tétracordes absolument semblables. Or, j'ai démontré (*Basse fondamentale*, n° IV.) que le tétracorde *si ut re mi* est un produit harmonique de la basse fondamentale, *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4; & conséquemment un chant appartenant au mode d'*ut*, à la gamme diatonique d'*ut*. Donc le chant *mi fa sol la*, appartient au mode de *fa*, à la gamme diatonique de *fa*, comme le chant *la si b ut re*, à la gamme diatonique de *si b*. Donc la moitié de l'octacorde de Pythagore est en *fa*, l'autre en *ut*; donc tous ses renversemens sont moitié en *fa*, moitié en *ut*; donc le ton lydien, *ut re mi fa sol la si ut*, est moitié en *fa*, moitié en *ut*; donc la gamme moderne, qui ne diffère en rien du ton lydien, est aussi moitié en *fa*, moitié en *ut*; donc de toute antiquité, le *fa*, c'est-à-dire, la quatrième note du ton lydien, a fait partie du mode de *fa*, & non du mode d'*ut*; donc de toute antiquité le *fa*, quarte d'*ut*, a été tonique du mode de *fa*. Or il n'est pas question dans cet article de la tonique du mode de *fa*, mais du quatrième son naturel de la gamme d'*ut*. L'intervalle que faisoit dans le systême grec la parhypate des hypates avec la parhypate des mèses, (*l'ut* avec le *fa*) n'est donc, dans la question présente, d'aucune considération.

A l'égard de l'opinion particulière d'Aristoxène & de Ptolémée, elle n'est qu'en partie applicable à la question. Aristoxène considère dans les flûtes, les tons que donne le doigté & ceux que donne l'inspiration. Quant aux premiers, il a raison de dire que ce ne sont pas les flûtes qui rendent consonnante la quarte et la quinte, puisque la consonnance de ces intervalles peut être altérée par la forme de l'instrument, par le doigté, par la manière de régler le vent. Mais il ajoute : « Quand même le concours de ces trois causes se feroit de la manière la plus régulière possible, les flûtes ne laisseroient pas de s'écarter très-fréquemment de la série des sons propres à la mélodie ».

Mais voilà précisément ce qui est en question. La flûte produit naturellement certains sons qui ne font point partie du systême grec, tels que le onzième, le treizième, & le quatorzième harmonique, c'est-à-dire, le *fa* & les deux *la* de la gamme harmonique *d'ut*. Cette production est-elle une irrégularité dans le jeu de la flûte, est-elle le résultat exact de la résonnance du corps sonore? Voilà le point précis de la question; mais ces sons spontanés ne sont point particuliers à la flûte; tous les corps sonores les font entendre d'une manière plus ou moins sensible. Il n'y a point de corde sonore qui n'ait ses harmoniques.

Nam neque chorda sonum reddit quem vult manus & mens,
Poscentique gravem persæpé remittit acutum.

HORAT. art. Poët.

Et c'est à la suite de ces sons spontanés que j'ai donné (art. *Basse fondamentale*, n°. 1.) le nom d'*échelle naturelle*; voyez aussi mes art. *Echelle* & *Instrumens à vent*. Le sentiment d'Aristoxène, relativement aux instrumens à vent, est donc absolument opposé aux lois physiques des corps sonores, & par conséquent au systême de la nature.

Pour Ptolémée, s'il rejette les flûtes du nombre des canons harmoniques, c'est uniquement par rapport aux irrégularités qui peuvent se trouver dans leur forme particulière; mais il admet leurs harmoniques, & notamment le *fa*, puisque la formule de son chromatique intense est $= \frac{22}{21} \times \frac{12}{11} \times \frac{7}{6} = \frac{4}{3}$. & celle de son diatonique équable $= \frac{12}{11} \times \frac{11}{10} \times \frac{10}{9}$. (Voyez ses *harmoniques*, liv. I, c. 16.) Or l'intervalle exprimé par le rapport $\frac{11}{10}$ est égal à celui du *mi* au *fa* du cor; & l'intervalle $\frac{12}{11}$ à celui du *fa* harmonique au *sol*. Donc les sentimens d'Aristoxène & de Ptolémée ne prouvent rien contre le *fa* des instrumens à vent.

Nota. Ce que j'ai dit dans cet article, que le systême des Grecs étoit un composé de cinq tétracordes semblables, ne contredit nullement ce que j'ai dit à l'art. *Echelle*, que le chant des Grecs n'étoit point tétracordal; ce qui signifie qu'il cessa de l'être aussitôt qu'il renferma une octave. Il falloit bien que les Grecs chantâssent par tétracordes lorsque leur systême ne contenoit qu'un tétracorde. Ils ne pouvoient pas se reposer sur l'octave, lorsque leur systême étoit encore renfermé dans les bornes d'une septième. Mais aussitôt que leur systême s'étendit jusqu'à l'octave, leur chant continua-t-il d'être tétracordal? Je crois avoir démontré le contraire à l'art *Echelle*.

II. La basse fondamentale d'*ut* est formée dans le systême de Rameau, par les quatre cadences, *sol ut*, *fa ut*, *sol la* & *sol mi*, qu'il appelle *cadence parfaite*, *cadence imparfaite*, *cadence rompue* & *cadence interrompue*. Dans celui de Tartini, l'accompagnement de la gamme d'*ut* se forme par le moyen des trois cadences *sol ut*, *fa ut* & *fa sol*, qu'il appelle *cadence harmonique*, *cadence arithmétique*, *cadence mixte*. Or quel est le caractère propre de chaque cadence? La première de ces cadences, dit Rameau, *générat. harm.* p. 72, est sans doute la plus parfaite, puisque la dominante y rentre pour lors dans le corps de l'harmonie d'où elle naît, & ne laisse plus rien à désirer après cela; au lieu que la sous-dominante (le *fa*) *ne trouvant aucune place dans l'harmonie du son principal*, ne s'unit point assez avec lui, & empêche par là que le repos satisfasse pleinement. « Voyez aussi sa *Démonstr. du principe de l'harmonie*, p. 36. » De ces trois cadences, *sol ut*, *fa ut*, *fa sol*, dit Rousseau, dans l'analyse du systême de Tartini, art. *Systême*, l'harmonique est la principale & la première en ordre. Son effet est d'une harmonie mâle, forte & terminant un sens absolu; l'arithmétique, *fa ut*, est foible, douce, & *laisse encore quelque chose à désirer*. » Donc il n'est pas nécessaire que le *fa* du mode d'*ut* fasse une consonnance avec *ut*, puisque la cadence *fa ut* n'est pas destinée à produire un repos parfait. Je dis plus, ou la cadence *fa ut* est inutile, ou l'in-

tervalle *fa ut* doit avoir un rapport différent de la quarte consonnante ; car dans le mode d'*ut*, la quarte *ut sol* a le même rapport que la quarte *fa ut*. Donc *ut sol* doit produire une cadence de la même espèce que *fa ut* ; donc l'une de ces deux quartes suffisoit. Mais *sol ut* est nécessaire pour produire la cadence parfaite, donc les sons *sol* & *ut* sont nécessaires au mode d'*ut* ; donc c'est la quarte *ut sol* qu'il falloit conserver pour produire la cadence imparfaite ou arithmétique. Mais je suppose qu'on veuille absolument conserver la cadence *fa ut* pour accompagner le quatrième son de la gamme d'*ut* ; Je dis qu'en ce cas *fa ut* ne doit pas faire une quarte dans le rapport de 3 à 4, ou de 8 à $\frac{32}{3}$, comme *sol ut* : car suivant l'expérience de Tartini (Rousseau, art. *Systême.*) les sons *sol ut* ou *ut sol*, reproduisent le générateur *ut*, & annoncent conséquemment le mode d'*ut*. Donc, *à pari*, les sons *fa ut* ou *ut fa* doivent reproduire, & reproduisent réellement le générateur *fa*, annoncent le mode de *fa*, font une cadence imparfaite en *fa* ; donc il faut rejeter du mode d'*ut* la cadence *fa ut*, ou changer le rapport de *fa*. Or le *fa*, 11, est un harmonique d'*ut*, ce *fa* fait consonnance dans la série des harmoniques d'*ut*, voyez les expériences dans mon art. *Basse fondamentale*, n°. I. Donc, si la cadence *fa ut* étoit nécessaire dans le mode, l'intervalle *fa ut* devroit être de 8 à 11, & non pas de 8 à $\frac{32}{3}$. Mais cette cadence est absolument inutile dans le mode d'*ut*, puisqu'on peut accompagner toute la gamme d'*ut* au moyen de la basse fondametale *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4, tant en majeur, qu'en mineur relatif. (Voyez *Règle de l'octave.*)

Quant à ce qu'on ajoute que le *fa* du cor, le *fa* onzième harmonique d'*ut*, ne peut figurer dans aucun accord, & dans aucun mode ; je réponds que dans le seul mode d'*ut*, on distingue deux *fa*, l'un qui est avec la tonique *ut* dans le rapport de 8 à 11, ou de 16 à 22 ; l'autre dans le rapport de 16 à 21. Donc tous les accords du mode d'*ut* qui contiennent un *fa*, contiennent l'un ou l'autre de ces harmoniques. Le *fa* 11 entre dans les accords *la re fa*, *re fa la si*, *re fa sol* ※ *si*, &c. Le *mi* ※, ou *fa* 21 entre dans les accords *re fa la ut*, *fa la ut re* ※, *sol si re fa*, &c. (Voyez mon art. *fondamental.*) Le *fa* du cor peut donc entrer dans l'harmonie du mode d'*ut*, & conséquemment dans celle de tous les modes subordonnés au mode d'*ut*, par *suspension*, *supposition*, &c.

III. Puisqu'un son quelconque est le résultat d'une infinité d'harmoniques, sans le concours desquels il n'y auroit point de sons, (Voyez mon art. *Basse-fondamentale*, n°. I.) il s'ensuit donc qu'un clavecin, un piano-forté, une harpe ne peuvent pas résonner sans faire résonner tous leurs harmoniques. Donc si l'on introduit dans l'harmonie un son qui n'ait pas un rapport harmonique avec le générateur, il y aura nécessairement dissonance entre l'harmonique spontané & le son substitué. Si l'on fait entrer dans le mode d'*ut* un *fa*, quarte consonnante d'*ut*, il dissonera nécessairement avec le *fa* harmonique d'*ut*. Mais on n'entend point cet harmonique sur les instrumens à cordes ? Il faut dire qu'on ne le distingue point : & si on le distinguoit, il ne seroit plus harmonique du son qui l'auroit produit. Les couleurs du prisme ou de l'arc-en-ciel, étant réunies par le moyen d'une lentille ou d'un miroir concave, produisent du blanc ; donc la sensation du blanc se résout dans la sensation de toutes les couleurs dont la réunion forme le blanc ; donc celui qui voit du blanc, voit réellement du jaune, du bleu, du rouge, &c. quoiqu'il ne distingue aucune de ces couleurs. Pareillement la sensation d'un son se résout dans la sensation de tous ses harmoniques. Donc quiconque entend un son, entend tous ses harmoniques ; quiconque entend un *ut*, entend les harmoniques, *ut sol ut mi sol la ut re mi fa sol*, &c. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, &c. C'est par le vice de leur construction que certains instrumens laissent distinguer quelques-uns des harmoniques les plus graves. Dans un orgue dont le vent seroit parfaitement égal, toutes choses égales d'ailleurs, on ne distingueroit aucun harmonique. Une cloche d'une forme bien régulière, ne feroit entendre en apparence qu'un seul son. Il en est de même de tous les instrumens possibles ; donc le meilleur accord, la meilleure partition seroit celle qui rendroit à chacun des sons du systême reçu son véritable rapport harmonique. Mais comment accorder le *fa* & les deux *la* du cor ? Par un tempérament beaucoup plus facile que celui ou ceux que vous employez pour l'orgue & pour les instrumens à cordes. Le *la* harmonique d'*ut* égale 7 ; donc ses octaves sont, 14, 28, 56, 112, 224, *ut* = 1, *sol* = 3, *re* = 9 ; *fa* ※, tierce majeure de *re* = 5 × 9 = 45 ; *la* ※ tierce majeure de *fa* ※, = 5 × 45 = 225 ; donc le premier *la* harmonique d'*ut*, ne diffère de ce *la* ※ que comme 224 diffère de 225. Prenez ce *la* ※ pour le *la* harmonique, faites l'accord parfait harmonique *ut mi sol jv ut*, & baissez imperceptiblement le *la* jusqu'à ce qu'il ne batte plus, vous aurez ce *jv* dans toute sa justesse. On obtiendra le *sv* & le *ta* par un procédé semblable. (Voyez *Tempérament.*) Or je dis que ce tempérament est beaucoup plus facile que l'ancien, & à plus forte raison que celui de Rameau : car dans les tempéramens en usage on cherche non-seulement une dissonance, mais un intervalle irrationel, incommensurable (Voyez *Tempérament.*) qui puisse être substitué à une consonnance ; ce qui, malgré l'habitude des accordeurs, offre encore beaucoup de difficulté & d'arbitraire. Au contraire, dans le tempérament proposé on va d'une consonnance à une autre consonnance ; ce qui peut toujours se faire sans difficulté, & avec la plus grande précision.

Je conviens que les battemens étant moins sensibles sur les instrumens à cordes que dans l'orgue, cet accord ne sera pas aussi facile pour le piano-forté & la harpe, que pour l'orgue. Mais le systême des Grecs pour le genre chromatique offroit bien une autre difficulté, puisqu'il s'agissoit d'accorder des tiers

des quarts, des sixièmes, des demi-quarts de ton. (Voyez *Aristoxène*, p. 25.) Ils accordoient, il est vrai, leurs systêmes diatonique & chromatique par quartes & par quintes. Mais par quels moyens pouvoient-ils accorder les tétracordes enharmoniques? par le moyen du monochorde? qui peut nous empêcher de recourir au même expédient? Si tous les clavecins, les forté-piano, les harpes, avoient un monochorde bien exact, on ne seroit pas réduit à la campagne à laisser quelquefois des trois & quatre mois son instrument désaccordé, faute d'accordeur, parce que rien de plus difficile que l'accord d'un instrument par le tatonnement en usage chez les accordeurs; & rien de plus facile que l'accord par le monochorde, puisque toute la difficulté se réduit à accorder des unissons. Donc au moyen du monochorde, le *fa* & les autres harmoniques du cor & des instrumens à vent simples, offriroient moins de difficulté que le tempérament dont se servent aujourd'hui les accordeurs.

IV. Une consonnance n'est-elle pas préférable à une dissonance? Je suppose que cela soit; que s'ensuivra-t-il pour le *fa* du mode d'*ut*? qu'on doit préférer le *fa* des instrumens à vent simples; car ce *fa*, joint à tous les autres harmoniques d'*ut*, forme le véritable accord parfait du générateur *ut*, au lieu que le *fa* des modernes rend ce même accord dissonant. (Voyez mon art. *Basse fondamentale*, n°. I, *dixième expérience.*) Une consonnance est préférable à une dissonance : sans doute; mais tous les harmoniques consonnent avec leur générateur, en raison inverse de leur intervalle. (Voyez *ibidem*, *onzième expérience.*) Une consonnance est préférable à une dissonance; mais deux consonnances semblables forment une dissonance. Deux tierces majeures ou mineures, deux quartes, deux quintes réunies forment une dissonance; car la quarte superflue, la quinte superflue, la septième diminuée & la onzième n'ont jamais passé pour consonnances. Une consonnance est préférable à une dissonance; mais il est absolument impossible de faire succéder en harmonie deux accords respectivement consonnans; il y en aura toujours un qui sera subordonné à l'autre, & respectivement dissonant. Faites succéder les accords *ut mi sol*, *sol si re*, le *si* & le *re* dissoneront avec l'*ut* & le *mi*, & les sons *sol ut* faisant résonner le générateur *ut*, suivant l'expérience de Tartini, (*Basse fondamentale*, n°. I, *quatrième expérience.*) il s'ensuit que ce n'est pas *ut mi sol* qui est l'accord dissonant; mais *sol si re*. Une consonnance est préférable à une dissonance : oui, une consonnance isolée; mais c'est la dissonance qui fait entendre avec plaisir plusieurs fois la consonnance. Une consonnance est préférable à une dissonance; s'il ne s'agit que de flatter l'oreille un instant; mais l'imitation dans les beaux arts ne suppose-t-elle que des consonnances, que des sensations agréables? La colère, la rage, la fureur, sont-elles des passions bien douces, bien flatteuses? peuvent-elles être rendues par une suite d'accords consonnans?

Mais on obtient très-facilement au moyen du doigté le *fa* ordinaire, au lieu qu'il faut avoir recours aux instrumens à vent, pour faire le *fa honteux.* C'est tout le contraire : sur quelque instrument que vous fassiez un *ut*, vous faites nécessairement entendre un *fa* harmonique, puisqu'un son quelconque est inséparable de ses harmoniques, au lieu qu'il vous faut un instrument, un clavier ou un doigté particulier pour faire dans le mode d'*ut* un *fa* quarte consonnante d'*ut*; donc le *fa* du cor est plus naturel en *ut* que le *fa* de la gamme moderne, &c.

(*M. l'abbé Feytou.*)

FA. *s. m.* C'est la quatrième note de la gamme d'*ut*, dans notre systême moderne, altéré par plusieurs espèces de tempéramens. Mais quoique cette note soit placée au quatrième degré de cette gamme, elle devroit être regardée comme la première, car elle est la véritable tonique du premier tétracorde de la prétendue gamme d'*ut*. Le semi-ton majeur *mi fa* 15 : 16 dont on la fait précéder en est la preuve.

Le mot *fa*, signifie en arabe *bouche*, *entrée*, *ouverture*. Les anciens Celtes avoient consacré cette note à la planète de Vénus, qui représentoit *l'entrée à la vie*, qui étoit l'emblême de la génération. Cicéron nous dit que le *perhypate-hypaton*, qui répondoit à notre *fa*, étoit sous sa dépendance. C'est aussi l'opinion d'Adrien Junius.

Le ton de *fa* majeur est pour les instrumens à vent, comme les cors, les clarinettes, &c. le plus brillant & le plus convenable aux grands effets. Le ton de *fa* mineur est lugubre, touchant, le plus propre au pathétique & à la grande expression.

(*M. Framery.*)

FA. Quatrième note de la gamme moderne qui fait sur la tonique une quarte consonnante dans le rapport de 3 à 4, ou de 8 à $\frac{32}{3}$, ou de 16 à $\frac{64}{3}$.

Le *fa* harmonique donné par le cor fait sur *ut* 8 une fausse quarte dans le rapport de 8 à 11, ou de 8 à $\frac{33}{3}$, ou de 16 à $\frac{66}{3}$.

Le *fa* ou *mi* ✻ de l'accord *sol si re fa*, fait sur *ut* une tierce superflue dans le rapport de 16 à 21, ou de 16 à $\frac{63}{3}$.

Je désigne dans tous mes articles le *fa* harmonique par le renversement des lettres *f* & *a*, de cette manière *ʃv*.

Voilà donc trois *fa* dans les rapports de $\frac{63}{3}$, $\frac{64}{3}$, $\frac{66}{3}$. Le premier appartenant à l'harmonie de *sol*; *sol si re mi* ✻, 12, 15, 18, 21, ou 4, 5, 6, 7, qui sont les rapports de l'accord parfait; le *mi* ✻ fait donc consonnance avec *sol*. Le deuxième appartenant

à l'harmonie de *fa*, *fa la ut*, $\frac{16}{3}$, $\frac{20}{3}$, $\frac{24}{3}$, ou 4, 5, 6, rapports de l'accord parfait. Le troisième faisant partie de l'harmonie de la gamme harmonique d'*ut* 8. *Ut re mi fv sol ta jv si ut*, c'est la gamme du cor dans les rapports 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.

Etant donné le son fondamental d'un accord, il est facile de connoître quel est celui de ces trois *fa* qui en fera partie, puisque le *mi* ⋇ fait partie de *sol*, le *fv* de l'harmonie d'*ut*, & le *fa* de celle de *fa*.

Donc le *fa* moderne n'appartient point à l'harmonie d'*ut*; donc ce n'est que par tempérament qu'il se trouve dans la gamme d'*ut* à la place du *fa* harmonique.

Donc l'accord *fa la ut* ne peut entrer dans l'harmonie du mode d'*ut*; donc lorsque cet accord s'y rencontre, il faut le regarder comme venant de *mi* ⋇ *ta* ⋇ *ut* ⋇, 21, 27, 33, ou 7, 9, 11, lequel se résout sur l'accord *mi la ut*. (Voyez la table de la *génér. harm.*, col. III & IV.)

Or cet accord *mi* ⋇ *ta* ⋇ *ut* ⋇ fait partie de l'harmonie de *sol*; donc la succession des accords *fa la ut*, *sol si re*; & *sol si re*, *fa la ut* est permise, puisque ce sont deux accords du mode de *sol* que l'on fait succéder par un mouvement fondamental d'octave. Cependant Tartini, *Traité de musique*, p. 132, réprouve la dernière succession; mais c'est parce qu'il la regardoit comme fondamentale; mais la basse fondamentale de ces successions n'est ni *sol fa*, ni *fa sol*, mais l'octave *sol sol*. (*M. l'abbé Feytou.*)

FABARIUS. Les anciens, au rapport de Bullenger, appeloient *fabarius* un chanteur, probablement parce que leurs chanteurs mangeoient beaucoup de fèves qui, à ce qu'on prétend, fortifient la voix. (*M. de Castilhon.*)

FACE. *s. f.* Combinaison, ou des sons d'un accord en commençant par un de ces sons & prenant les autres selon leur suite naturelle, ou des touches du clavier qui forment le même accord. D'où il suit qu'un accord peut avoir autant de *faces* qu'il y a de sons qui le composent; car chacun peut être le premier à son tour.

L'accord parfait *ut mi sol* a trois *faces*. Par la première, tous les doigts sont rangés par tierces, & la tonique est sous l'index : par la seconde *mi sol ut*, il y a une quarte entre les deux derniers doigts, & la tonique est sous le dernier : par la troisième *sol ut mi*, la quarte est entre l'index & le quatrième, & la tonique est sous celui-ci. (Voyez *Renversement.*)

Comme les accords dissonans ont ordinairement quatre sons, ils ont aussi quatre *faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez *Doigter.*) (*J. J. Rousseau.*)

FACE. La *face* est au *renversement* comme le genre est à l'espece. Il y a, suivant Rameau, dans tout accord une combinaison, une *face* directe, primitive, fondamentale dont toutes les autres ne sont que des renversemens. Donc tout renversement est une *face*, mais toute *face* n'est pas un renversement.

I. Les sept modes ou tropes des Grecs étoient sept *faces* différentes de la même octave. (Voyez *Aristox.*, p. 6., *Euclide*, p. 13, ce que désigne assez clairement le mot *trope*, qui signifie changement, inversion, *renversement.*) Il y avoit donc six renversemens dans ces sept *faces*; mais quelle étoit l'octave primitive? La première *face*, suivant l'ordre des temps, c'étoit l'octave de Pythagore, l'octave dorienne, *mi fa sol la si ut re mi*, parce qu'avant lui le systême grec étoit renfermé dans les bornes d'une septième, *mi fa sol la si♭ ut re.* (Voyez *Nichomaque*, p. 9.) La première dans l'ordre systématique, c'étoit la mixolydienne, *si ut re mi fa sol la si*, parce qu'elle commence à l'hypate des hypates, qui est au grave la première corde du systême grec. (Voyez *Euclide*, p. 15.) La première, dans l'ordre de la mélodie, c'étoit l'octave lydienne, *ut re mi fa sol la si ut*, (Voyez *Alypius*, p. 2.) parce qu'outre l'avantage de finir à l'aigu par le limma *si ut*, les sons *fa* & *sol* forment sur sa tonique une quarte & une quinte consonnantes; mais la première *face* dans l'ordre de la modulation, dans l'ordre fondamental, dans l'ordre naturel, indiqué par la résonnance du corps sonore, c'est l'octave hypolydienne, *fa sol la si ut re mi fa*; (Voyez mon art. *Basse continue.*) car puisque *si ut re mi* appartient au mode d'*ut*, (Voyez mon art. *Basse fondam.*, n°. IV.) *mi fa sol la* appartient à celui de *fa*. Donc *fa* & *ut* sont les deux générateurs du chant *mi fa sol la si ut re mi*, & de tous ses renversemens. Or *ut* est un harmonique de *fa*, un son subordonné à *fa*; donc *fa* est dominant par rapport à *ut*; donc le mode de *fa* est dominant par rapport à celui d'*ut*; donc l'octave dominante, primitive, principale, c'est l'octave de *fa*, *fa sol la si ut re mi fa*, & si on m'objecte la dureté du triton *fa si*, j'ajouterai à toutes ces conséquences, donc l'octave *fa sol la si ut re mi fa* n'est pas la formule de l'échelle naturelle, quoiqu'elle soit la première des combinaisons de l'octave diatonique. (Voyez mon art. *Echelle* & *Basse fondam.*, n°. I.)

II. Les anciens regardoient l'octave comme une presqu'équisonnance, c'est-à-dire, comme un intervalle presque aussi consonnant que l'unisson. (Voyez *Ptolémée*, liv. I, chap. 5.) & de cette homotonie ils en concluoient comme Rameau, qu'un son quelconque d'un accord peut être, sans inconvénient pour l'harmonie, représenté par ses octaves. (Voyez *Aristox.*, p. 20, & mon art. *Harmonie*, *Harmonie des Grecs.*) C'est pourquoi Aristoxène qui ne connoît que deux consonnances simples, la quarte & la quinte, (*Idem.* p. 45.) compte néanmoins huit consonnances dans l'étendue d'une dix-neuvième, (*Ibidem.* Voyez

aussi *Euclide*, p. 13.) & ces consonnances formoient de véritables accords, puisqu'elles n'étoient pas bornées aux deux sons de leurs extrêmes, mais qu'elles contenoient ou pouvoient contenir toutes les octaves intermédiaires des deux sons de la consonnance simple qui en faisoit la basse. Ainsi l'octave étoit tantôt *ut ut*, tantôt *ut fa ut*, tantôt *ut sol ut*. La douzième étoit *ut sol*, 1, 3; *ut ut sol*, 1, 2, 3; *fa ut*, $\frac{1}{3}$, 1; *fa fa ut*, $\frac{1}{3}$, $\frac{2}{3}$, 1; *fa ut ut*, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{2}$, 1, &c. (Voyez mon art *Harmonie*, *Harmonie des Grecs*.

Donc les Grecs connoissoient les renversemens dans les systêmes & dans les accords, dans la mélodie & dans l'harmonie : observation que je ne fais point pour ôter à Rameau l'honneur de cette découverte, mais pour rendre aux anciens la justice qui leur est duę. Si je n'ai pas le mérite d'un Aristarque, je me garderai bien au moins de flétrir celui de mon ouvrage par la basse jalousie d'un Zoïle. Je me rappelle avec plaisir un passage de Bémetzrieder, (*Leçons de clavecin*, in-4°. 1771, p. 360) par lequel je vais terminer cet article.

Le philosophe (DIDEROT.)

« Mais il faut que je vous annonce une autre affliction à laquelle il seroit bien extraordinaire que vous échapassiez. On n'oblige pas impunément les hommes, on n'obtient pas impunément de la célébrité méritée ou non méritée; mais les peines auxquelles on s'est attendu en deviennent moins cuisantes. Attendez-vous donc qu'au moment ou votre ouvrage paroîtra, il sera dédaigné par des ignorans hors d'état, je ne dis pas de vous entendre, mais de vous lire; que d'autres plus éclairés, mais aussi jaloux, aussi méchans, s'occuperont à décrier vos principes qu'ils étudieront secrettement pour les montrer à d'autres, & qu'après cette tentative infructueuse, ils s'épuiseront en recherches pour vous dépouiller de vos idées, & en faire honneur à quelque ancien, ou à quelque moderne sur un mot jeté au hasard, dont l'auteur n'aura connu ni la valeur ni la portée.....

Le Maître (M. BÉMETZRIEDER.)

Mais d'où vient cette fureur d'anéantir la gloire d'un inventeur, ou de l'affoiblir en la distribuant à ceux qui n'y ont point le moindre droit?

L'Elève, (M[lle]. DIDEROT.)

Ce qu'ils y gagnent? de vous enlever votre manteau pour le jeter sur les épaules d'un homme qui est bien loin, ou qui n'est plus.

LE PHILOSOPHE.

Ce qu'ils y gagnent? de dépecer le manteau en tant de petits morceaux qu'on n'en puisse revêtir personne, & qu'on reste aussi nud qu'eux. »

Je rapporte avec une pleine sécurité ces réflexions judicieuses, dans l'intime conviction où je suis qu'elles ne peuvent m'être nullement applicables, sur-tout par rapport à la théorie des renversemens qui n'est pas une découverte de Rameau, mais une de ses erreurs la plus opposée aux principes & à la pureté de l'harmonie. (Voyez mon art. *Renversement.*)

(*M. l'abbé Feytou.*)

FACTEUR. *s. m.* Ouvrier qui fait des orgues ou des clavecins. (*J. J. Rousseau.*)

FACTURE. *s. f.* Ce mot, dans sa signification propre, exprime seulement la manière dont un morceau de musique est composé. Il s'entend de la conduite ou de la disposition du chant, comme de celle de l'harmonie. On dit une bonne, une mauvaise *facture*; mais sans épithète, ce mot se prend toujours en bonne part, comme celui de santé. On dit qu'un morceau a de la *facture*, ou qu'il est d'une belle *facture*, pour signifier que le chant & l'harmonie en sont disposés avec art. Lorsqu'on dit simplement un morceau de *facture*, on n'entend parler ordinairement que d'une harmonie savante & recherchée, où l'expression n'est comptée pour rien. Une fugue ne peut guères produire un morceau d'expression : c'est un morceau de *facture*.

La *facture* d'une pièce de musique par rapport au chant, exprime l'art avec lequel les motifs, bien choisis, sont enchaînés entr'eux, ramenés à propos dans une étendue convenable. Par rapport à l'harmonie, ce mot exprime l'enchaînement heureux & savant des modulations, l'emploi des accords les plus inattendus, présentés sans dureté. Les chœurs de Rameau passoient pour être d'une belle *facture*, quoiqu'on pût leur reprocher d'être composés d'accords trop souvent complets, & d'être mal écrits pour la partie instrumentale. Les chœurs de M. Philidor sont véritablement d'une belle facture; c'étoit aussi le mérite de ceux de Sacchini. Remarquez que ce mot ne s'applique guères qu'à des morceaux d'ensemble, à des symphonies, à des motets, à des fugues, à toutes choses d'une certaine étendue, d'une conception difficile, & particulièrement consacrées au contrepoint. Il seroit ridicule de parler de la *facture* d'un petit air ou d'une romance.

Pour achever de donner une idée juste de cette expression, dont on abuse quelquefois, nous allons citer une lettre tirée d'un journal, en réponse à la critique que l'on avoit faite de cette locution musicale, ainsi que de quelques autres.

« Il vient, Monsieur, de me tomber sous la main une feuille du journal général de France, dans laquelle un anonyme de province accuse de néologisme quelques expressions que l'on rencontre assez souvent dans le Mercure, à l'article *concert spirituel*. Elles lui paroissent fort étranges; peut-être le sont-elles en effet pour le lieu qu'il habite, ou par rapport à ses connoissances

noissances musicales; mais comme à coup sûr elles sont très-familières à tous ceux qui professent ou qui aiment la musique à Paris, c'est plutôt la cause générale de la langue que j'ai à défendre, qu'une attaque particulière à soutenir.

« Que veut-on dire, dit l'anonyme, par un *motet* » *d'une belle facture?* Je n'y conçois rien, si par » *facture* on entend autre chose que composition; » mais si ces deux mots sont censés équivalens, » pourquoi préférer celui de *facture* qui a un air si » étrange pour un motet? »

A mon tour je ne conçois pas ce que c'est que des mots qui sont *censés équivalens*, car il me semble que des mots sont équivalens entr'eux ou ne le sont pas. Or celui de *facture* n'est assurément pas l'équivalent de *composition*. Le mot de *composition* est un terme générique qui sert à exprimer l'art de faire un morceau de musique à une ou plusieurs parties; celui de *facture* s'applique particulièrement aux morceaux d'harmonie, à ceux où l'on a beaucoup employé le contrepoint, où la marche des accords est très compliquée. Le mot de *facture* exprime cette recherche. On dira qu'une petite brunette, une romance est d'une composition agréable, on ne s'avisera pas de dire qu'elle est d'une belle *facture*, parce que l'harmonie en est simple & facile; on dira d'un chœur qu'il est d'une *belle facture*, parce que l'harmonie en est savante; on emploieroit une expression trop vague, si l'on disoit qu'il est d'une belle composition: tout ouvrage de musique est une composition; mais il y a de la *facture* dans tel morceau, & non dans tel autre. Voilà pourquoi on ne dit pas un *facteur* de motets, puisque tous les motets ne sont pas obligés d'avoir de la *facture*.

« J'ai peine à imaginer, continue l'anonyme, un » motet *rempli* de grands effets. Je cherche envain » comme il peut être rempli de ce qui n'existe pas » encore pour lui, & ne peut exister que par son » exécution ».

On a donc bien tort de dire qu'une tragédie, ou un morceau d'éloquence, sont remplis de mouvemens, car le mouvement n'est sensible que lorsqu'on les débite. « Qu'il abonde, dit-il, en traits propres à » produire de grands effets à la bonne heure, mais il » me semble que ces effets n'ont rien de réel sur le » papier du compositeur, & avant l'exécution du » motet. »

Ils n'ont rien de réel pour l'anonyme qui, probablement, ne sait pas lire la musique, je le crois; mais un musicien sent tous ces effets à la lecture; il prévoit que ce morceau doit les produire, & c'est pour lui comme s'il les entendoit. D'ailleurs, lorsque je rends compte d'un motet, c'est que je l'ai entendu exécuter: mes oreilles ont jugé de ses effets; & je puis dire, même dans la rigueur d'expression qu'exige l'anonyme, s'il est rempli ou non de grands effets.

« L'anonyme dit encore: *chanter d'à-plomb* est sans » doute une expression analogue à celle de *danser d'à-* » *plomb*, mais cette analogie a échappé à l'examen » que j'ai voulu en faire. »

J'en suis fâché. Il me semble cependant qu'elle est évidente. Un *à-plomb* est un instrument dont se servent les maçons pour juger si un mur est bien perpendiculaire avec le terrein. On a dit ensuite par métaphore, d'un danseur, qu'il avoit un bel *à-plomb*, parce qu'il retomboit bien droit sous lui, sans vaciller, sans manquer à la précision. De l'art de la danse, cette métaphore a passé dans celui du chant. Une voix est d'à-plomb, lorsque, élancée dans le cours d'une mesure, elle retombe bien juste sur le frappé de la mesure suivante; un joueur d'instrument a de l'*à-plomb*, lorsque son archet bien dirigé fait sentir la mesure avec la même précision. Si la voix, si l'archet vacillent & s'égarent, ne présentent-ils pas à l'imagination un danseur qui retomberoit à faux? C'est ainsi que les arts, par un échange mutuel des locutions qui leur sont propres, augmentent le trésor des langues, & ce seroit les appauvrir & les dessécher, que d'en proscrire toutes les métaphores qui ne parlent qu'à l'imagination. Il est bon sans doute de s'élever de temps en temps contre le néologisme, mais il faut prendre garde de porter dans les langues une analyse trop sévère; à force de justesse elles perdroient toute leur grace, les images en seroient bannies, & pour éviter les expressions hasardées, on n'auroit bientôt plus de quoi s'exprimer.

(*M. Framery.*)

FA FEINT, on appeloit ainsi les notes devant lesquelles on trouvoit un bémol, particulièrement si c'étoit un *mi* ou un *si*, parce que pour lors la note immédiatement au-dessous devient comme un *mi*, & que le bémol fait de la note bémolisée un *fa* ou une note qui n'est distante de l'inférieure que d'un semi-ton majeur, comme le vrai *fa* est du vrai *mi*; ainsi *si b* est un *fa feint* par rapport au *la* qui devient un *mi*.

La même chose avoit lieu pour les dièses; mais avec la différence qu'au lieu qu'en bémolisant une note elle devient un *fa feint*, c'est la note immédiatement au-dessus qui devient *fa feint* en la diésant; ainsi en mettant un ✱ à *fa*, on fait de ce *fa* ✱ un *mi*, & du *sol* au-dessus un *fa feint*.

Au reste, en abandonnant les muances on a perdu l'usage du *fa feint*, & c'est tant mieux.

(*M. de Castilhon.*)

FA LA, mot composé du nom de deux notes, & que l'on donne en Angleterre a de petits airs en parties, avec une espèce de refrein, où le nom de ces deux notes est répété d'une manière insignifiante & bisarre, comme *fa la la la*, *fa la la la la*, &c. Au reste ce n'est point aux Anglois que cette belle

invention est due, comme ils le croient, c'est aux Italiens. Le premier recueil publié en Angleterre où il y ait eu des *fa la*, est celui que leur célèbre Morley y donna en 1595, & quatre ans auparavant, *Gastoldi* ou *Castaldi* de Caravage, avoit fait imprimer à Venise un recueil de Ballades, *Ballate*, où l'on trouve plusieurs morceaux avec ce refrein & ce titre. J'en citerai un fort court, mais qui prouvera ce que j'ai dit ailleurs, que cet ancien compositeur ne manquoit, pour son temps, ni de vivacité ni de grace. (Voyez *pl. de mus. fig.* 157.) Le contrepoint de ce *fa la* à cinq parties est clair & régulier. On n'y peut reprendre que la note de basse, marquée d'une croix +, & son harmonie, qui fait entendre le ton de *fa* en sortant de celui de *sol*; irrégularité facile à corriger, qui sans doute alors ne choquoit pas les oreilles, & qui peut-être même aujourd'hui ne les choqueroit pas toutes.

(*M. Ginguené.*)

FANDANGO. *s. m.* Très-ancien air de danse espagnole, à trois tems & d'un mouvement assez vif. C'est l'air favori des Espagnols. Ils le dansent, ainsi que les Seguadilles, en s'accompagnant avec des castagnettes, qu'ils ont empruntées des Maures & qui plaisent beaucoup à leurs oreilles, amies de la mesure & du Rhythme. Le *fandango*, est souvent mêlé de mouvemens & de gestes qui ont peu de retenue. Les personnes bien élevées n'y mettent que de la vivacité ou de la volupté; les autres y mettent de la licence. J'ai déja parlé de cet air à l'article *Espagne*.

(*M. Ginguené.*)

FANFARE. *s. f.* Sorte d'air militaire, pour l'ordinaire court & brillant, qui s'exécute par des trompettes, & qu'on imite sur d'autres instrumens. La *fanfare* est communément à deux dessus de trompettes accompagnées de tymbales; &, bien exécutée, elle a quelque chose de martial & de gai qui convient fort à son usage. De toutes les troupes de l'europe, les allemandes sont celles qui ont les meilleurs instrumens militaires; aussi leurs marches & *fanfares* font-elles un effet admirable. C'est une chose à remarquer que dans tout le royaume de France il n'y a pas un seul trompette qui sonne juste, & la nation la plus guerrière de l'Europe a les instrumens militaires les plus discordans; ce qui n'est pas sans inconvénient. Durant les dernières guerres, les paysans de Bohême, d'Autriche & de Bavière, tous musiciens nés, ne pouvant croire que des troupes réglées eussent des instrumens si faux & si détestables, prirent tous ces vieux corps pour de nouvelles levées qu'ils commencèrent à mépriser, & l'on ne sauroit dire à combien de braves gens des tons faux ont coûté la vie. Tant il est vrai que, dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les sens!

(*J. J. Rousseau.*)

* Cet article, comme un grand nombre de ceux de Rousseau, n'a plus aujourd'hui d'application. Je doute même que nos instrumens militaires ayent jamais été aussi faux qu'il le dit, & surtout qu'il s'en soit suivi un effet si funeste. Quoiqu'il en soit, la musique militaire des troupes françaises, est aujourd'hui une des meilleures de l'Europe. Mais il faut convenir que c'est aux Allemands que nous en avons la première obligation. Les musiciens de cette nation, où la musique instrumentale, et spécialement les instrumens à vent, sont très cultivés, ont été nos maîtres, & ont servi d'abord à composer la musique de nos régimens. Depuis, on a établi plusieurs écoles où se sont formés des sujets dans tous les genres. La plus connue à Paris, est le dépôt des gardes françaises, fondé par le maréchal de Biron & qui fut l'objet de ses complaisances & de ses soins jusqu'à sa mort. Cette pépinière excellente a suffi pour fournir des musiciens non-seulement à la plupart de nos régimens, mais encore à ce grand nombre d'orchestres qui vient de s'élever avec les nouveaux théâtres enfans de la liberté. Il est fâcheux que cette école soit détruite, & l'on peut craindre que faute d'une institution semblable, nous ne manquions bientôt d'instrumens à vent.

La musique militaire ne se borne pas à deux trompettes & une timballe. Elle est composée ordinairement de deux hautbois, deux clarinettes, deux cors & deux bassons, auxquels on joint quelquefois des cimbales pour augmenter le bruit, & qui font assez bien en plein air. Cette réunion d'instrumens s'appelle je ne sais pourquoi *harmonie.* (Voyez ce mot.) Cette harmonie qui exécute des marches & toutes sortes d'airs plutôt encore que des *fanfares*, a paru si agréable, que pendant long-tems ce fut la mode de l'employer dans des soupers & dans des fêtes. Aujourd'hui, quoique toute la France soit sur le pied militaire, ce genre de musique paroît moins goûté qu'auparavant.

(*M. Framery.*)

FANFARE. Les sons étrangers à la gamme du cor & de la trompette, ces sons qu'on n'obtient sur ces instrumens que par artifice, ne sont jamais aussi pleins, aussi moëlleux, & très-rarement aussi justes que leurs sons naturels. Il y auroit donc un moyen fort simple d'obtenir des marches & des fanfares tout l'effet que le compositeur peut en attendre, ce seroit de n'y employer absolument que des harmoniques d'*ut*, c'est-à-dire que des sons de la gamme naturelle. Le jeu en deviendroit beaucoup plus facile, puisque les commençants ne parviennent qu'avec la plus grande difficulté à faire les sons empruntés de la gamme moderne, & à éviter les sons naturels de la trompette & du cor, tels que le *fa* & les deux *la*; l'harmonie en seroit beaucoup plus pure, puisqu'elle ne seroit formée que des harmoniques du générateur, c'est-à-dire que des élémens du son fondamental de ces instrumens. (Voyez *instrumens*, *instrumens à vent*, *harmonie*, *harmonie naturelle.*) Enfin l'effet en seroit à volonté plus doux ou plus éclatant, puisqu'il est plus facile de régler le vent dans ces instrumens dans la proportion relative aux

harmoniques; que dans celle qui eſt néceſſaire pour produire des ſons étrangers.

(*M. l'abbé Feytou.*)

FANTAISIE. *ſ. f.* Pièce de muſique inſtrumentale qu'on exécute en la compoſant. Il y a cette différence du *caprice* à la *fantaiſie*, que le caprice eſt un recueil d'idées ſingulières & diſparates que raſſemble une imagination échauffée, & qu'on peut même compoſer à loiſir; au lieu que la *fantaiſie* peut être une pièce très-régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'exiſte plus ſitôt qu'elle eſt achevée. Ainſi le caprice eſt dans l'eſpèce & l'aſſortiment des idées, & la *fantaiſie* dans la promptitude à ſe préſenter. Il ſuit delà qu'un caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *fantaiſie*; car ſitôt qu'elle eſt écrite ou répétée, ce n'eſt plus une *fantaſie*, c'eſt une pièce ordinaire.

(*J. J. Rouſſeau.*)

FANTAISIE. D'après cette diſtinction entre le caprice & la *fantaiſie*, celle-ci quoique non écrite, peut quelquefois n'être qu'un caprice, c'eſt-à-dire n'être qu'un recueil d'idées ſingulières & diſparates; le caprice, qu'il ſoit écrit ou qu'il ne le ſoit pas, doit toujours conſerver ſon titre: en un mot c'eſt la bizarrerie, c'eſt le déſordre qui caractériſe le caprice; c'eſt la création ſubite, c'eſt l'impromptu qui conſtitue la *fantaiſie*. Elle peut être régulière, elle le doit même, ſous peine de devenir un caprice. Une tête folle & déréglée enfante des caprices: une imagination riche & féconde produit des *fantaiſies*. Dans le caprice, on peut délirer de ſang froid; dans la *fantaiſie*, on doit au milieu de l'enthouſiaſme, être maître de ſa marche & régler ſon feu. De la ſingularité dans l'eſprit, de l'habileté ſur un inſtrument, c'eſt tout ce que le caprice exige. La *fantaiſie* riche de chant, d'harmonie & de modulation, embraſſant un champ vaſte, & le parcourant d'un pas libre, mais régulier, ne peut naître que du génie.

Les inſtrumens à touche, l'orgue, le clavecin, le piano-forte, ſont les plus propres à cette ſorte de compoſition, parce que l'harmonie y vient plus abondamment que ſur les autres au ſecours de la mélodie, & qu'on y remplit plus facilement, par l'enchaînement & la ſucceſſion des accords, les vides pendant leſquels l'invention ſe repoſe.

Mais ce qui ne doit être que ſupplément & ſecours, eſt pour un grand nombre de ſoi-diſant improviſateurs, le fond même de leurs prétendues *fantaiſies*. Ces inſtrumens offrent une ſource inépuiſable de combinaiſons & de renverſemens d'harmonie: il eſt aiſé de s'y tracer des routes de modulation neuves & audacieuſes en apparence; & tel tient le clavier pendant une heure, qui paroiſſant créer toujours, n'a pas produit une ſeule idée nouvelle. Mais c'eſt à quoi les vrais connoiſſeurs ne ſe laiſſent pas prendre.

Ici encore, comme dans preſque toutes les autres opérations de l'art muſical, ſe fait ſentir la différence entre l'école Allemande & l'Italienne. En général, un Allemand qui improviſe, qui ſe livre à ſes *fantaiſies*, ſemble ne pas trouver aſſez de touches à faire parler à la fois. Il remplit continuellement toute l'harmonie des accords les plus recherchés & les plus diſſonans; il combine les ſuſpenſions, les ſuppoſitions; il module avec hardieſſe, avec force; il frappe, il affaiſſe le clavier; il épuiſe tous les jeux, tous les moyens de ſurpriſe que l'inſtrument lui peut fournir. C'eſt un torrent, c'eſt un débordement d'harmonie. Il ne vous laiſſe pas reſpirer, & ne reſpire pas lui-même. Un Italien au contraire, après avoir parcouru, & pour ainſi dire careſſé les touches, en fait jaillir une phraſe de chant; il en tire une ſeconde, de celle-ci une troiſième; il reprend la première, puis les autres tour-à-tour, il les parcourt avec aiſance, il les enchaîne dans des modulations faciles & naturelles. Des batteries légères ou des accords dont il a grand ſoin d'ôter quelques notes, occupent agréablement l'oreille, ſans la diſtraire de la partie du chant; tout à coup cette marche paiſible eſt troublée; à des phraſes douces ou brillantes, ſuccèdent des traits ſombres ou déchirans. Au milieu du déſordre qui paroît naître, on reconnoît cependant quelque trace, quelque ſouvenir des premières intentions. Elles reviennent, elles reparoiſſent peu à peu. Le trouble ceſſe, & l'improviſateur de retour, en quelque ſorte, au lieu d'où il étoit parti, termine au regret de ceux qui l'écoutent, ſa *fantaiſie*, qu'il ne pourroit recommencer; mais à laquelle il en peut faire ſuccéder une autre, qui née d'une première idée toute différente, & conduite avec le même art, par de tout autres chemins, cauſera le même étonnement & le même plaiſir. (*M. Ginguené.*)

* Je crois que l'article de Rouſſeau eſt de ſa part une pure *fantaiſie*. Je n'ai vu nulle part ailleurs la preuve de cette diſtinction qu'il établit entre les mots *fantaiſie* & caprice. On s'amuſoit autrefois à faire beaucoup de caprices ſur le violon en improviſant, & ces caprices étoient comme le dit Rouſſeau, une réunion de traits difficiles & bizarres qui ne formoient point une pièce régulière. On écrivoit quelquefois ces boutades, & nous avons encore les caprices de quelques violons célèbres comme Locatelli &c. Mais on ne ſe rappelle pas que ces maîtres compoſaſſent d'autres morceaux plus ou moins réguliers & appellés *fantaiſies*. On ne voit pas le rapport qu'il pourroit y avoir entre ce mot & la régularité. On improviſe encore aujourd'hui ſur le violon, le clavecin & l'orgue; les voix improviſent dans les chapelles & forment des fugues & d'autres morceaux de contrepoint; rien de tout cela ne s'appelle *fantaiſie*. Les Italiens donnent ce nom aux traits d'un chant original, que les hommes de talent répandent dans leurs compoſitions. (*M. Framery.*)

FARSIA, *epiſtola farſita*, *épitre farſie*. On lit dans une ordonnance d'Eudes de Sully, évêque de Paris de l'an 1198, ſur les réjouiſſances des fêtes de Noël: « *Miſſa ſimilitèr cum ceteris horis ordinatè celebrabitur ab*

al quo prædictorum ; hoc addito quod Epistola cum farsiâ *dicetur à duobus in cappis sericeis.* La messe sera pareillement célébrée avec les autres heures par l'un d'eux, suivant la rubrique du jour : mais il y aura de plus, deux choristes en chappes de soie, pour dire *l'épître avec farse.* » Ces derniers mots se trouvent aussi dans le catalogue des livres Liturgiques que l'on conservoit à St. Paul de Londres en 1295. Je ne sais, disoit Ducange, (*addit. à la fin des œuvres de Pierre de Blois.*) Ce que veut dire ce mot *farsia.* « Mais les continuateurs de son glossaire (*édit. de* 1733), & le P. Martenne (*de antiq. eccles. discipl. in div. offic.*) ont donné sur ce sujet au public des notions très-satisfaisantes.

Les épîtres avec *farse*, ou épîtres *farsies* étoient des cantiques ou complaintes en langage vulgaire, entremêlés de latin, dont on introduisit l'usage dans les églises de France, lorsque le peuple commença à perdre l'intelligence de la langue latine. On en chantoit dans quelques églises aux principales fêtes de l'année, & dans presque toutes aux fêtes de Noël ; & cet usage paroît avoir été particulier à la France, comme on peut le conjecturer par ces deux vers tirés des poésies de Lambert, prieur de St. Vast d'Arras, écrites en 1194 ; dans une paraphrase de l'office de la seconde messe de Noël :

Lumine multiplici noctis solatia præstant,
Moreque Gallorum carmina nocte tonant.

On ne trouve point de ces *épîtres farsies* dans les missels de Paris, parce que les plus anciens de cette capitale ont été, par le malheur des tems, les premiers perdus ou lacérés. L'ordinaire de Soissons écrit sous l'évêque Névelon I, au douzième siècle, porte cette rubrique : *epistolam debent cantare tres subdiaconi induti solemnibus indumentis :* ENTENDEZ TUIT A C'EST SERMON. Les ordinaires de Narbonne & de Châlons, en font aussi mention. «J'en ai vu, dit l'abbé Le Beuf, (*traité histor. du chant ecclés.* p. 118), dans quelques anciens livres de la campagne, au diocèse d'Auxerre; & les registres de la cathédrale rédigés au quinzième siècle, statuent sur la manière dont on devoit chanter celle de St. Etienne, à Brioude. L'*épître farsie* du jour de St. Nicolas est purement latine. On en chantoit autrefois à Langres, non-seulement aux fêtes de Noël, mais encore en d'autres solennités, & il y en avoit une pour la fête de St. Blaise, moitié latine, moitié françoise. » Enfin celle du lendemain de Noël, se chantoit autrefois dans toutes les provinces de France. Il n'y a guères plus de soixante à soixante dix ans qu'on la chantoit encore à Aix en provence, à Rheims, à Troyes, à Dijon. On l'appelloit *les plants de Saint Esteve ou Esteule ;* c'est-à-dire les complaintes de St. Etienne. On en trouve dans l'ouvrage du P. Martenne, cité ci-dessus, une qu'il a tirée d'un missel manuscrit de St. Gatien de Tours, de six à sept cens ans.

L'abbé Le Beuf, observe que dans les plus anciennes on ne trouve que des rimes masculines. « Les rimes féminines, dit-il, ne se virent chargées de chant que long-temps après, parce que malgré la grossièreté des temps, on sentoit que le plain-chant n'alloit pas si bien dessus. » Mais y a-t-il beaucoup d'apparence que des compositeurs qui ne respectoient la quantité ni dans le françois, ni dans le latin, aient été si délicats par rapport à la rime? n'est-il pas plus probable que les auteurs de ces premiers noëls ou cantiques françois crurent devoir imiter, autant que la différence des deux langues pouvoit le permettre, le rhythme des hymnes & des proses rimées, dont toutes les rimes sont nécessairement masculines. Car il est certain que la rime fut introduite dans la poësie latine avant la formation de la langue françoise. Les hymnes de S. Ambroise en sont pleines.

Extingue flammas litium,
Aufer calorem noxium,
Confer salutem corporum,
Veramque pacem cordium.
Ne mens gravata crimine
Vita sit exul munere
Dùm nil perenne cogitat,
Seseque culpis illigat, &c.

Nous voyons encore des restes de cette imitation des rimes latines dans les noëls que l'on chante dans les églises de province, dont la plupart sont composés sur les airs des hymnes & des proses de noël & de l'avent. Qu'on examine bien nos plus anciennes poësies françoises, on y verra beaucoup plus de rimes masculines que de féminines.

Les plus anciennes *épîtres farsies* sont du quatrième mode, qui étoit beaucoup plus goûté alors des compositeurs qu'il ne l'est maintenant, témoin le *te deum* & le *gloria in excelsis* des grandes fêtes. Il y en a aussi du septième; mais la combinaison la plus agréable étoit celle des quatrième & huitième mode, qui produisoit un très-bon effet dans les chants alternatifs ou à deux chœurs. On trouve encore dans les derniers livres de chant de l'ordre de Citeaux un *credo* ainsi modulé, pour tous les dimanches de l'année.

Un recueil de toutes les *épîtres farsies* qui nous restent seroit une source intarissable de découvertes relatives à l'ancienne prosodie & aux anciens dialectes de la langue françoise. Beaucoup de ces épîtres ont échappé aux recherches du P. Martenne, & probablement à celles de l'abbé le Bœuf; mais ce recueil devient maintenant plus difficile à faire que jamais.

Pour ne rien laisser à désirer dans cet article, j'ai copié dans le *Traité historique du chant grégorien*, de l'abbé le Bœuf, une de ces épîtres, tirée d'un manuscrit qu'on peut rapporter au douzième siècle, & qui est probablement la plus ancienne de toutes celles qui se trouvent dans ce savant ouvrage. (*Pl. de mus. fig.* 158.) (*M. l'abbé Feytou.*)

FAUCET. (Voyez *Fausset.*) (*J. J. Rousseau.*)

FAUSSE-QUARTE. (Voyez *Quarte.*) (*J. J. Rousseau.*)

Fausse quarte. La quarte consonnante est dans le rapport de 3 à 4. Or les rapports de la gamme harmonique, qui est celle du cor & de la trompette, sont *ut re mi fv sol ta la si ut*; 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16. Donc on a les quartes suivantes: *ut fv*, 8, 11; *re sol*; 9, 12; *mi ta*; 10, 13; *fv la*, 11, 14; *sol si*; 12, 15; *ta ut*; 13, 16, dans lesquels la seule quarte *re sol* est consonnante, étant dans le rapport de 9 à 12, ou de 3 à 4. (*M. l'abbé Feytou.*)

FAUSSE-QUINTE *s. f.* Intervalle dissonant, appelé par les Grecs *hemi-diapente*, dont les deux termes sont distans de quatre degrés diatoniques, ainsi que ceux de la quinte juste, mais dont l'intervalle est moindre d'un semi-ton; celui de la quinte étant de deux tons majeurs, d'un ton mineur, & d'un semi-ton majeur, & celui de la *fausse-quinte* seulement d'un ton majeur, d'un ton mineur & de deux semi-tons majeurs. Si, sur nos claviers ordinaires, on divise l'octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *fausse-quinte* comme *si fa*, & de l'autre le triton comme *fa si*: mais ces deux intervalles, égaux en ce sens, ne le sont ni quant au nombre des degrés, puisque le triton n'en a que trois; ni dans la précision des rapports, celui de la *fausse-quinte* étant de 45 à 64, & celui du triton de 32 à 45.

* De tous les intervalles de trois tons & formant quatre degrés diatoniques, l'intervalle *si fa*, est le seul qui soit exactement une *fausse quinte*, c'est-à-dire, qui soit dans le rapport de 45 à 64. Par exemple, l'intervalle *ut sol b* est dans celui de 25 à 36. C'est que la *fausse quinte* n'est pas une quinte diminuée d'un semi ton mineur, par dièse ou par bémol, mais une quinte diminuée d'un semi-ton majeur. Cependant on donne le nom de *fausse quinte* dans la pratique à tout intervalle de quinte diminuée d'un semi-ton, par dièse ou par bémol. *M. Suremain (de Missery.)*

L'accord de *fausse-quinte* est renversé de l'accord dominant, en mettant la note sensible au grave. Voyez au mot *Accord*, comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien distinguer la *fausse-quinte* dissonance, de la *quinte fausse*, réputée consonnance, & qui n'est altérée que par accident. (Voyez *Quinte.*) (*J. J. Rousseau.*)

Rousseau, dans cet article, regarde la *fausse quinte* comme une dissonance, quoiqu'elle ne contienne aucun intervalle de seconde; & il a dit (article dissonnance) *c'est une chose certaine, qu'où il n'y a point de seconde, il n'y a point de dissonnance; & la seconde est proprement la seule dissonance qu'on puisse employer.* Il est vrai que dans ce même article, il parle d'une seconde *exprimée* ou *sous-entendue*; mais nous avons remarqué plusieurs fois que dans un art *d'acoustique*, et qui ne parle qu'à *l'oreille*, rien ne peut être *sous-entendu*; que tout ce qui n'est pas *exprimé* ne produit aucun effet réel. Rousseau dira-t-il que la fausse quinte *si re fa* est dissonante, parce qu'elle suppose *sol* qui est le complément de l'accord, et que ce *sol* formant une seconde avec le *fa*, le rend dissonant, comme étant la corde étrangère à l'accord ? mais d'après ce raisonnement, l'accord parfait *sol si re*, pourroit être une dissonance, car on supposeroit le *fa*, qui est le complément de l'accord.

La vérité est que la fausse quinte peut être considérée dans notre système comme une dissonance, parce qu'elle contient deux semi-tons *si* qui tend à monter sur *ut*, & *fa*, qui tend à monter sur *mi*. Mais c'est cette loi des tendances, appelées *appels*, par M. l'abbé Feytou, d'après Bémetzriéder, qui lui imprime ce caractère. Dans la pratique, aucune des notes de cet accord n'est obligée absolument de suivre ce mode de salvation. Par exemple, le *si*, au lieu de monter sur *ut*, peut descendre sur un *si* bémol. Le *fa* peut rester à sa place, et dans le triton renversé de cet accord, le *fa* & le *si* peuvent monter tous deux. (*M. Framery.*)

Fausse-quinte. rapport du *si* au *fa*, dans la gamme moderne, de 15 à $\frac{64}{3}$ ou de 45 à 64; dans la gamme du cor, de 15 à 22.

Rapport du *si* au *mi* ✻ de la gamme naturelle de *sol* de 15 à 21, ou de 5 à 7.

La fausse-quinte des modernes est donc moins consonante que les deux autres, puisque son rapport est plus compliqué. (Voyez mon article *Basse fondamentale*, n°. 1.)

Le *fa* des modernes n'étant point harmonique d'*ut*, (Voyez *ibidem.*) leur intervalle *si fa*, de 45 à 64, appartient au mode de *fa*; le *fv* du cor étant harmonique d'*ut*, l'intervalle *si fa* de 15 à 22 appartient au mode d'*ut*; mais les nombres 15 & 21 étant des multiples de 3, les sons *si* & *mi* ✻, 15 & 21 sont harmoniques de *sol* 3. (Voyez mon article *Fondamental.*)

Dans tout mode mineur, la tierce, la sixte & la septième sont mineures, au moins en descendant. Or, la sixte mineure de la tonique est quinte fausse de la seconde ou sutonique. Donc la force de la modulation peut occasionner l'emploi de la quinte fausse sur la seconde note du ton, lorsque la sixte mineure procède ou suit immédiatement l'accord porté par cette seconde. C'est ainsi qu'il faut entendre ce que dit Rousseau de la quinte fausse, article *Quinte*, dans lequel il faut lire : « Telle est

ordinairement la quinte de l'accord de ſeptième ſur la ſeconde note du ton en *mode mineur*, & non pas en *mode majeur* », puiſque la quinte de la ſutonique doit être juſte, lorſque la ſixte de la ſutonique eſt majeure : or elle l'eſt toujours en mode majeur.

(*M. l'abbé Feytou.*)

FAUSSE-RELATION. *ſ. ſ.* Intervalle diminué ou ſuperflu. (Voyez *Relation.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

FAUSSE RELATION. On devroit appeler *fauſſe relation*, dans la théorie, le rapport qu'ont entre eux deux ſons qui forment des intervalles moindres ou plus grands d'un comma que ceux de tierce, quarte, quinte et ſixte ; comme il arrive dans notre gamme fondamentale *ut re mi fa ſol la ſi ut* à cauſe de la manière dont elle a été déterminée. Par exemple, l'intervalle *fa la*, dans le rapport de 64 à 81 eſt une tierce-majeure trop forte d'un comma ; & ſon renverſement *la fa*, une ſixte-mineure, trop foible d'autant. L'intervalle *re fa*, dans le rapport de 27 à 32 eſt une tierce - mineure, trop foible d'un comma, & ſon renverſement *fa ré*, une ſixte-majeure trop forte de la même quantité. L'intervalle *la mi*, dans le rapport de 27 à 40, eſt un quinte trop foible d'un comma ; & ainſi, ſon renverſement *mi la* eſt une quarte trop forte de la même quantité. L'intervalle *la ut* eſt comme l'intervalle *re fa*, une tierce - mineure altérée, & l'intervalle *ut la*, comme l'intervalle *fa ré*, une ſixte-majeure altérée. Et remarquez que les intervalles juſtes, comme quinte & quarte, & les intervalles majeurs ou mineurs, comme tierce et ſixte, étant ainſi altérés d'un comma, s'ils deviennent ſuperflus ou diminués, ils ſeront encore altérés également. Au reſte, ces intervalles ainſi altérés dans la théorie, ne diffèrent pas dans la pratique des intervalles de même nom parfaitement juſtes, parce que le tempérament fait évanouir la différence.

On doit remarquer ici que les quintes *ſi b fa*, & *ſi fa*※, (leſquelles ſervent à lier la ſuite de quintes) *fa b ut b ſol b re b la b mi b ſi b* avec la ſuite de quintes *fa ut ſol re la mi ſi* & celle la avec la ſuite de quintes *fa* ※ *ut* ※ *ſol* ※ *re* ※ *la* ※ *mi* ※ *ſi* ※ ne ſont pas parfaitement juſtes, mais trop foibles d'un comma.

Le ſemi-ton maxime, comme *ut* ※ *re*, eſt une ſeconde mineure trop forte d'un comma ; et l'intervalle renverſé, *re ut* ※, une ſeptième majeure trop foible d'autant. Le rapport de deux tons, qui forment des intervalles de ſecondes ou de ſeptièmes, trop forts ou trop foibles d'un comma, comme il arrive dans quelques-unes de nos gammes, devroit encore s'appeler *fauſſe relation*.

M. Suremain (*de Miſſery.*)

FAUSSET. *ſ. m.* C'eſt cette eſpèce de voix par laquelle un homme, ſortant à l'aigu du diapaſon de ſa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait, à peu près, quand il chante le *fauſſet*, ce que fait un tuyau d'orgue quand il octavie. (Voyez *Octavier.*)

Si ce mot vient du françois *faux* oppoſé à *juſte*, il faut l'écrire comme je fais ici, en ſuivant l'orthographe de l'encyclopédie : mais s'il vient, comme je le crois, du latin *faux faucis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *ss* qu'on a ſubſtituées, laiſſer le *c* que j'y avois mis : *faucet.* (*J. J. Rousseau.*)

* Rouſſeau me paroit avoir parfaitement raiſon, dans l'étymologie qu'il donne au mot *fauſſet* ; quoique les Italiens diſent *falſetto*, qui dérive évidemment de *falſo*, ſignifiant *faux*. Mais je ne vois pas de rapport entre le mot *faux* & la voix de *fauſſet*, qui ne doit pas être, & qui n'eſt pas en effet plus fauſſe qu'une autre. On voit très bien, au contraire, comment cette voix, qui n'eſt produite que par une modification du goſier, *faux*, a pu tirer de ce mot ſon origine.

Quoiqu'il en ſoit, il ne faut pas croire, comme Rouſſeau & beaucoup d'autres, que la voix de *fauſſet* appartienne excluſivement à l'homme. Les femmes même n'obtiennent des ſons plus aigus que l'étendue ordinaire, qu'en reſſerrant le goſier de la même manière que les hommes qui veulent prendre la voix de fauſſet. Si le procédé eſt le même, on doit leur reconnoître également ce genre de voix : ſeulement comme il eſt plus aigu, & de-là moins appréciable, le paſſage ne peut pas être auſſi ſenſible.

La voix de fauſſet des hommes ne reſſemble pas préciſément à la voix d'une femme. Elle eſt plus ronde, plus nourrie, & s'approche davantage de celle des Caſtrats, qui chantent le ſecond deſſus. Elle a auſſi fort peu d'étendue, ne pouvant s'élever très-haut, & ſe réuniſſant dans le grave à la voix de Ténor. Les fauſſets chantent ordinairement la partie de contralto. (*M. Framery.*)

FAUSSET. Remarquez qu'à force d'exercice, on peut parvenir à chanter quatre, & même cinq tons du *fauſſet*, ſans que l'auditeur s'aperçoive du changement de voix, avantage qui n'eſt pas à mépriſer.

(*M. de Caſtilhon.*)

FAUX. *adj.* & *adv.* Ce mot eſt oppoſé à *juſte*. On chante *faux* quand on n'entonne pas les intervalles dans leur juſteſſe, qu'on forme des ſons trop hauts ou trop bas.

Il y a des voix *fauſſes*, des cordes *fauſſes*, des inſtrumens *faux*. Quant aux voix, on prétend que le défaut eſt dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vu des gens qui chantoient très-*faux* & qui accordoient un inſtrument très-juſte. La fauſſeté de leur voix n'avoit donc pas ſa cauſe dans leur

oreille. Pour les instrumens, quand les tons en sont *faux*, c'est que l'instrument est mal construit, que les tuyaux en sont mal proportionnés, ou les cordes *fausses*, ou qu'elles ne sont pas d'accord; que celui qui en joue touche *faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les lèvres. (*J. J. Rousseau.*)

* La *fausseté* de la voix vient de la foiblesse ou de la mollesse de l'organe. Quand un chanteur a la voix trop foible, ou il n'arrive pas jusqu'au ton, & alors il se trouve au-dessous; ou pour y arriver il la force, il la jette, & alors il se trouve souvent trop haut. Si son organe manque de fermeté, s'il est flexible au point d'en être lâche, il ne produit jamais que des sons vacillans, qui ne restent jamais au juste degré désiré par l'oreille. Je crois aussi qu'il y a des voix naturellement *fausses*, comme des cordes et des tuyaux, parce qu'elles ne sont pas disposées dans les proportions harmoniques.

Il y a aussi des oreilles *fausses*, & sans doute par cette raison. Les personnes qui sont affligées de ce défaut, non-seulement ne chantent pas juste, mais encore elles détonnent, ce qui est tout autre chose. (Voyez *Détonner.*) (*M. Framery.*)

FAUX-ACCORD. Accord discordant, soit parce qu'il contient des dissonances proprement dites, soit parce que les consonnances n'en sont pas justes. (Voyez *Accord faux.*) (*J. J. Rousseau.*)

* Rousseau dit ici tout le contraire de ce qu'il a dit au mot *accord faux*, auquel pourtant il renvoie, il y dit: qu'*accord faux* est *celui dont les sons sont mal accordés & ne gardent pas entre eux la justesse des des intervalles.* Cette définition est la seule juste. (*M. Framery.*)

FAUX-BOURDON. *s. m.* Musique à plusieurs parties, mais simple & sans mesure, dont les notes sont presque toutes égales, & dont l'harmonie est toujours syllabique. C'est la psalmodie des catholiques romains chantée à plusieurs parties. Le chant de nos pseaumes à quatre parties, peut aussi passer pour une espèce de *faux-bourdon*; mais qui procède avec beaucoup de lenteur & de gravité. (*J. J. Rousseau.*)

Faux-bourdon. * Les Italiens appellent *faux-bourdon*, *falso-bordone*, une marche d'harmonie qui procède par plusieurs sixtes de suite, en faisant entendre plusieurs quartes dans les parties supérieures, parce que la troisième de ces parties forme des tierces avec la basse. (Voyez *Planches de musique*, *fig.* 159.)

Remarquez que dans l'exemple cité, les compositeurs du dernier siècle, & du commencement de celui-ci, auroient désapprouvé le passage *si la*, du
A B
second dessus, contre le *sol fa* de la basse, à cause de la fausse-relation entre le *si* naturel & le *fa* qui forment un triton; ils auroient exigé un bémol sur le *si*. (Voyez *Fausse-relation* au mot *Relation.*) Aujourd'hui on s'est débarrassé de ces puériles entraves & l'oreille s'en trouve fort bien. (*M. Framery.*)

Faux-bourdon. On entendoit encore par *faux-bourdon*. 1°. Un chant composé de notes à l'unisson pendant la valeur d'une maxime, ensorte que pendant le temps de la tenue de la maxime on chantoit autant de syllabes qu'il y avoit de notes à l'unisson; & comme la maxime contient huit semibrèves; les uns vouloient qu'on ne fit passer que huit syllabes sous la maxime, mais d'autres en faisoient passer davantage.

2°. Une composition qui n'étoit qu'une suite d'accords de sixte, en sorte que la partie mitoyenne fit des tierces contre la basse, & des quartes contre le dessus, dans ce sens, le *faux-bourdon* & la catachrèse sont une même chose. On appeloit cet espèce de chant *faux-bourdon*, parce que la véritable basse manque, ou du moins se trouve dans le dessus.

3°. Enfin, un contre-point formé au-dessus & au-dessous d'un sujet donné, en sorte que le tout fit un chant à trois parties, dont le sujet occupoit le milieu. (*M. de Castilhon*)

FEINTE. *s. f.* Altération d'une note ou d'un intervalle par un dièse ou par un bémol. C'est proprement le nom commun & générique du dièse & du bémol accidentels. Ce mot n'est plus en usage; mais on ne lui en a point substitué. La crainte d'employer des tours surannés énerve tous les jours notre langue; la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours: ses plus grands ennemis sont toujours les puristes.

On appeloit aussi *feintes* les touches chromatiques du clavier, que nous appelons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faisoit noires, parce que nos grossiers ancêtres n'avoient pas songé à faire le clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *feintes coupées* celles de ces touches qui sont brisées pour suppléer au ravalement. (*J. J. Rousseau.*)

* Toutes ces applications du mot *feinte* ne sont plus d'usage aujourd'hui que tous les clavecins & forte-pianos sont à grand ravalement. On n'entend pas bien ce qui fait tant regretter à Rousseau que le mot *feinte* n'exprime plus l'altération accidentelle d'une note par un bémol ou par un dièse. On aura sans doute renoncé à ce mot, en s'apercevant qu'il n'exprimoit aucune idée juste. Un dièse qui annonce une modulation réelle n'est point une *feinte*; on auroit pu tout au plus appeler ainsi un dièse ou un bémol, qui détruits sur le champ par un passage chromatique annonceroient une modulation qui n'auroit pas lieu véritablement.

On appelle aujourd'hui *feintes* d'harmonie, de certains passages qui font croire que l'on va passer dans une modulation, et qui en présentent subitement une autre. Telles sont les cadences rompues qui font entendre la sixte au-dessus de la tonique que l'on attendoit. Les cadences interrompues, &c.

On appelle cadence *feinte*, celle dont la dernière note, au lieu de porter l'accord parfait attendu par l'oreille, porte un septième, & poursuit la marche de l'harmonie, au lieu de s'arrêter.
(*M. Framery.*)

FERMATA. Terme italien, qui n'est pas encore passé dans notre langue musicale. C'est la même chose que la couronne, ou le point d'*arrêt*; c'est la note marquée de ce signe 𝄐, sur laquelle on veut indiquer une suspension, ou un silence qui doit être prolongé à volonté. Ce mot vient du verbe italien, *fermare*, qui signifie arrêter. (Voyez *couronne*, *point d'arrêt.*) (*M. Framery.*)

FESTE. *s. f.* Divertissement de chant & de danse qu'on introduit dans un acte d'opera, & qui interrompt ou suspend toujours l'action.

Ces *fêtes* ne sont amusantes qu'autant que l'opera même est ennuyeux. Dans un drame intéressant & bien conduit, il seroit impossible de les supporter.

La différence qu'on assigne à l'opera entre les mots de *fête* & de *divertissement*, est que le premier s'applique plus particulièrement aux tragédies, & le second aux ballets. (*J. J. Rousseau.*)

FÊTE. Dans les tragédies en musique, on ne se fait plus une loi de placer une *fête* à chaque acte, ni d'y joindre ensemble le chant et la danse. Non-seulement les *fêtes* doivent être naturellement amenées, elles doivent même être nécessaires à l'action. Elles peuvent la suspendre encore, mais elles ne doivent plus l'interrompre. Il faut que la danse, et quelquefois les chants mesurés et les chœurs y continuent épisodiquement, et sous une autre forme, l'action commencée par la déclamation notée & les chants passionnés.

Il arrive même que ces *fêtes* placées sous les yeux des principaux personnages, donnent à leur situation, à leur caractère, tel développement dramatique qu'il seroit impossible d'y donner autrement au même degré.

La *fête* pastorale dont Roland est témoin au troisième acte de l'opéra de ce nom, les songes d'Atys, la *fête* publique qui dans l'opéra d'Alceste arrache des larmes à cette reine infortunée, la danse des Scythes autour d'Oreste & de Pylade dans Iphigénie en Tauride, voilà des *fêtes* qui sont loin sans doute d'interrompre & de refroidir l'action: voilà les modèles dont il faut, en traçant le plan d'un opera, se rapprocher autant qu'il est possible. Lorsqu'on s'en éloigne, lorsqu'on ne fait plus qu'amener sans nécessité des danseurs & des chanteurs sur la scène, on est d'autant plus coupable, que n'étant pas maintenant forcé comme autrefois, de placer bien ou mal une *fête* dans chaque acte, ne l'étant plus même d'en introduire dans tout un opera, on n'a plus aucune excuse. (Voyez les mots *ballet*, *divertissement*, *entrée*.)
(*M. Ginguené.*)

FI. Syllabe avec laquelle quelques musiciens solfient le *fa* dièse, comme ils solfient par *ma* le *mi* bémol; ce qui paroît assez bien entendu. (Voyez *Solfier.*) (*J. J. Rousseau.*)

Ce changement véritablement nécessaire, n'existe pas. Aucun musicien ne solfie avec les syllabes *fi* & *ma* aulieu du *mi* bémol & du *fa* dièse. Il faudroit sans doute que le choix de ces syllabes ne fût pas fait arbitrairement et tînt à un système; mais il n'en est pas moins vrai qu'un *fa* dièse n'étant pas la même chose qu'un *fa* naturel, ne devroit pas porter le même nom. (Voyez *bocedisatio.*) (*M. Framery.*)

FIDES, & au génitif FIDIS. Suivant Festus, c'étoit une espèce de Cythare ainsi nommée, parce que *tantùm inter se chordæ ejus*, *quantùm inter se homines*, *concordabant*. S'il faut juger des tems reculés par les nôtres, cet instrument devoit être bien discordant.
(*M. de Castilhon.*)

FIDICULA; petit instrument à cordes semblable au *fides*. (Voyez ci-dessus FIDES.)
(*M. de Castilhon.*)

FIGURA BOMBILANS. C'étoit dans la musique des XV, XVI & XVII[e] siècles, une figure toute composée de *bombi*. Cette espèce de figure n'étoit pas praticable dans la musique vocale.
(*M. de Castilhon.*)

FIGURA CORTA. On appelloit *figura corta* généralement toute figure composée de trois notes, dont l'une valoit autant que les deux autres. La note la plus longue pouvoit être au commencement de la figure; elle pouvoit être au milieu, ce qui est très-rare; enfin elle pouvoit être à la fin.

La *figura corta* pouvoit être monotone, ou rester toujours sur le même ton comme le *bombo*. (Voyez BOMBO; mais cette figure étoit peu d'usage dans la musique vocale.)

Elle pouvoit être diatonique; alors les trois notes se suivoient diatoniquement, soit en montant, soit en descendant, soit en faisant tous les deux.

La *figura corta* pouvoit encore aller par saut; alors elle en faisoit deux, soit en montant, soit en descendant, soit en montant d'abord & redescendant après, ou à rebours.

Enfin elle étoit mêlée, allant en partie diatoniquement & en parties par sauts. (*M. de Castilhon.*)

FIGURA

Figura sospirans. Ce n'étoit rien autre qu'une *figura corta.* (Voyez ce mot ci-dessus), qui au lieu de commencer par une note valant seule autant que les deux autres, commençoit par une pause de la moitié de la valeur de cette note. Cette figure tiroit son nom du soupir qui la précédoit. (*M. de Castilhon.*)

Figure. Les musiciens appelloient & appellent encore souvent *figure*, un assemblage de notes qui résulte de la décomposition d'une note longue en plusieurs de moindre valeur, dont les unes entrent dans l'harmonie de la note longue, les autres non. Dans les XV, XVI & XVII^e^ siècles & même au commencement de celui-ci, que la musique n'étoit pas encore aussi variée qu'elle l'est actuellement, on avoit donné un nom à chaque sorte de figure, & on les avoit divisées en général:

1°. En figures résonnantes.

2°. En figures silencieuses.

La figure résonnante se subdivisoit encore:

1°. En figure simple.

2°. En figure composée.

La figure simple étoit une figure isolée, qui n'étoit ni précédée, ni suivie d'aucune autre sorte de figure.

La figure composée étoit, ou précédée ou suivie, ou précédée & suivie d'autres figures.

La figure simple étoit de plusieurs sortes:

1°. Les figures simples diatoniques.

2°. La figure simple monotone, ou qui restoit sur le même ton.

3°. La figure simple allant par sauts.

4°. Les figures simples mêlées des trois précédentes.

5°. Les figures simples surnommées *flottantes* ou *ondoyantes*, ou même *tremblantes*; car, comme j'ai tiré cet article d'un ouvrage Allemand, intitulé *musica modulatoria vocalis*, composé en 1678, par un habile musicien nommé *Prints*, j'ai traduit les mots Allemands comme j'ai pu: quant aux mots latins & italiens, je les ai presque tous conservés.

Les figures simples diatoniques étoient:

1°. L'accent.

2°. Le tremolo.

3°. Le grouppe.

4°. Le circolo mezzo.

5°. La tirade de la première sorte, ou tirata mezza. (Voyez ces mots.) S'il n'y avoit qu'une figure monotone, on l'appelloit *bombo*. Quant à la musique vocale, on ne se servoit point du *bombo*, du moins l'espèce du *bombo* qui étoit en usage, n'étoit que le trillo, dont nous parlerons plus bas.

Les figures simples qui alloient par sauts, étoient:

1°. Le saut simple, *salto semplice.*

2°. Les sauts composés, *salti composti.*

Les figures simples mêlées des trois précédentes, se réduisoient à trois.

1°. La *figura corta.*

2°. La *messauza.*

3°. La *figura suspirans.* voyez Figura corta; Messauza & Figura suspirans.

Il n'y avoit que deux figures flottantes:

1°. Le trillo.

2°. Le trilletto.

Les figures composées étoient encore subdivisées:

1°. En figures parcourant plusieurs notes.

2°. En figures flottantes.

3°. Enfin, en figures mêlées.

Les figures parcourant plusieurs notes, étoient:

1°. Le *circolo.*

2°. Toutes sortes de tirades, hors la *tirata mezza.*

3°. La *figura bombilans.*

4°. Le passage.

Il n'y avoit qu'une figure composée flottante; le *tremamento longo.*

La figure composée mêlée se réduisoit aussi à une seule, la *misti-hanza composta.*

Quant aux figures silencieuses, il n'y en avoit qu'une qu'on appelloit pause.

On appelle encore aujourd'hui figure en musique, un certain nombre de notes qui forment, pour ainsi dire, un sens musical; mais moins marqué que celui de la phrase, qui est elle-même composée de figures, comme celle-ci l'est de notes. Il est clair que pour bien lire la musique, il faut savoir précisément où commence & finit chaque figure, afin de marquer par son jeu, ce commencement & cette fin; sans cela l'exécution devient froide & traînante. (*M. de Castilhon.*)

Figure. *s. f.* Ce sont en général tous les signes usités dans la musique, pour marquer les sons, leur durée, les pauses &c. Originairement on ne se servoit que de points pour exprimer les sons, & leur durée étoit égale, comme dans le plain-chant, & c'est delà que vient le mot contre-point. Vers l'an 1353, Jean de Murs, ou de Meurs, ou de Muris, inventa dit-on des *figures* pour marquer les différentes valeurs de notes, & c'est proprement ce qu'on appelle *figure*, en

Italien *figura*. Cependant le père Jumilhac, dans un ouvrage sur le chant ecclésiastique, intitulé *la science & la pratique du plain-chant*, &c. Paris 1673, lui conteste le mérite de son invention. Voici comme il s'exprime dans le chapitre IVᵉ de la troisième partie, page 120.

« L'invention de cette variété de figures, & de leurs » valeurs est communément attribuée à Jean de Murs » docteur de Paris, qui vivoit vers l'an 1330, ainsi » qu'il se voit par un manuscrit de sa théorie, qui est » dans la bibliothèque de St. Victor de Paris, & par » ce que Gassendi en a écrit. Néanmoins il est beau- » coup plus vraisemblable qu'il n'en a pas tant été » l'auteur, que le collecteur & le compilateur, qui le » premier a le plus amplement & le plus méthodique- » ment laissé par écrit, ce qui se pratiquoit de son » tems dans la musique touchant la valeur des notes, » & la *perfection* ou *l'imperfection* de leurs tems, ainsi » qu'il paroît par les termes dont il use, en expliquant » ces choses dans la théorie de sa musique, dans la- » quelle il ne traite que des proportions qu'ont les » sons, étant comparés les uns aux autres, & que pour » cet effet il divise en trois parties. Dans la première » il parle des proportions des nombres en général, » dans la seconde des proportions des consonnances » & des intervalles, & dans la troisième des propor- » tions de la durée ou du tems de ces mêmes sons, & » des signes ou notes avec lesquels *on avoit coutume » de les marquer*. De sorte qu'avant le siècle de Jean » de Murs, il y avoit variété non-seulement dans les » tems & la mesure des sons, mais aussi dans les signes » ou notes qui en marquoient la valeur. »

Ce qui ajoûte à cette preuve, c'est qu'en parlant de la propriété des *figures* par rapport aux modes des tems, il rejette le sentiment de ceux qui disoient le contraire de ce qu'il établit. Il n'auroit eu personne d'un sentiment opposé au sien, s'il avoit créé l'objet dont il traite. Voici son passage :

Figura *est representatio vocis in aliquo modorum ordinata; & per hoc patet, quod signare figuræ debent modos, et non è contrà; licet quidam posuerint quod figura est representatio vocis secundum suum modum.* (Joan. de Muris in musica theoriam.)

Ce mot exprime aussi plus particulièrement cette variété de valeurs, d'où naît l'agrément & le charme de la mélodie, & c'est delà que viennent les mots chant *figuré*, accompagnement *figuré*, &c.

Les pauses, les silences s'appellent *figures* muettes, *figure mute*. (*M. Framery.*)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux notes ou à l'harmonie : aux notes, comme dans ce mot *basse-figurée*, pour exprimer une basse dont les notes portant accord, sont subdivisées en plusieurs autres notes de moindre valeur (Voyez *basse-figurée*) : à l'harmonie, quand on emploie par supposition & dans une marche diatonique d'autres notes que celles qui forment l'accord. (Voyez *Harmonie figurée* & *Supposition*.) (*J. J. Rousseau.*)

* Voyez aussi au mot accompagnement, mon article Accompagnement *figuré*. (*M. Framery.*)

FIGURER. *v. a.* C'est passer plusieurs notes pour une ; c'est faire des doubles, des variations ; c'est ajouter des notes au chant, de quelque manière que ce soit : enfin c'est donner aux sons harmonieux une figure de mélodie, en les liant par d'autres sons intermédiaires. (Voyez *Double*, *Fleurtis*, *Harmonie-figurée*.) (*J. J. Rousseau.*)

FILER un son, c'est en chantant ménager sa voix, ensorte qu'on puisse le prolonger long-temps sans reprendre haleine. Il y a deux manières de *filer* un son : la première en le soutenant toujours également, ce qui se fait pour l'ordinaire sur les tenues où l'accompagnement travaille : la seconde en le renforçant, ce qui est plus usité dans les passages & roulades. La première manière demande plus de justesse, & les Italiens la préfèrent ; la seconde a plus d'éclat & plaît davantage aux François. (*J. J. Rousseau.*)

* En Italie comme en France, on distingue soigneusement ce que Rousseau confond ici. Soutenir un son n'est pas la même chose que le *filer*. On soutient un son dans les tenues, au milieu des *rinforzando* d'orchestre. On le *file* dans les points d'arrêt, lorsque la voix s'entend seule & sans accompagnement. Dans ce cas, les Italiens, contre l'opinion de Rousseau, aiment non-seulement que les sons soient renforcés par gradations, mais qu'ils soient alternativemen enflés, diminués, & produisent diverses ondulations aussi long-temps que l'haleine peut le permettre. En cela, les Français commencent à les imiter. On *file* les sons quelquefois même lorsque l'accompagnement travaille, mais dans les *piano*. Si l'orchestre joue fort, un chanteur habile quitte le son pour reprendre haleine, en tenant toujours la bouche ouverte, comme si le son continuoit. Il ne le reprend qu'au moment où le *forte* est prêt de finir. C'est alors qu'il le *file* ou qu'il emploie son haleine à former différentes broderies. Il n'est donc pas vrai de dire que les Français aiment mieux les sons *filés*, & les Italiens les sons *soutenus*. (*M. Framery.*)

Filer *un son*. Remaquons en passant que *filer* des sons à la françoise, & sur-tout sur la voyelle *a*, est un excellent moyen de fortifier sa voix, & d'augmenter même son étendue. (*M. de Castilhon.*)

FIN. *s. f.* Ce mot se place quelquefois sur la finale de la première partie d'un rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette première partie, c'est sur cette finale qu'on doit s'arrêter & finir. (Voyez *Rondeau.*)

On n'emploie plus guères ce mot à cet uſage, les François lui ayant ſubſtitué le point-final à l'exemple des Italiens. (Voyez *Point-final.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

FINAL, ALE, *adj.* Ce mot a, en muſique, la même attribution qu'en grammaire; il ſignifie la choſe qui finit, par laquelle on veut finir. Ainſi, on appelle point *final*, le ſigne qui indique la fin d'un morceau; cadence *finale*, celle qui termine une pièce de muſique, ou au moins l'une des parties de cette pièce. Mais l'adjectif *final* ſe prend auſſi quelquefois ſubſtantivement, & alors il varie de genre ſuivant ſa différente acception, ſuivant celle du ſubſtantif auquel il s'applique, & que l'on ſous-entend par ellypſe. Ainſi, *final*, au maſculin, un *final*, ſignifie une choſe, & une *finale* en ſignifie une autre tout-à-fait différente : c'eſt ce que nous démontrerons avec plus d'étendue, après avoir fait connaître ce que c'eſt qu'un *final.*

(*M. Framery.*)

FINAL, *ſ. m.* C'eſt un morceau de muſique, compoſé de pluſieurs ſcènes ſucceſſives, exécutées par un certain nombre de perſonnages, & par lequel finit ordinairement chaque acte des opera-bouffons modernes.

Les opera bouffons ne datent pas de plus loin que du commencement de ce ſiècle, ainſi que nous l'avons dit à ce mot. On commença par des intermèdes à deux voix, et alors chaque partie ou chaque acte ſe terminoit par un duo; on en fit à quatre & à cinq voix, & le *morceau final* étoit un *quatuor*, un *quinque;* car le poëte, pour fournir des effets de muſique au compoſiteur, avoit toujours ſoin de ramener tous ſes perſonnages en ſcène à la fin de chaque acte. Il en fut de même pour les *burletttes* à ſept voix.

Avec deux ou trois perſonnages, il n'avoit guère été poſſible que la ſituation changeât, & que le compoſiteur pût varier ſes mouvemens; mais dès qu'ils furent en plus grand nombre, on ne négligea pas cette idée heureuſe. Le morceau commence par un monologue ou par un duo; un troiſième interlocuteur paroit, & un nouveau ſentiment s'introduit par ſa préſence. Ceux qui lui ſuccèdent amènent autant d'incidens, juſqu'à ce qu'enfin tous ceux qui prennent part à l'action ſe trouvant réunis, le compoſiteur peut déployer toutes les richeſſes de l'harmonie, & produire ces effets qu'on n'obtient guère qu'avec un grand nombre de voix.

Depuis quelques années on a eſſayé en France de faire dans l'opera-comique, des *finals* à l'italienne; mais on ne paroît pas avoir encore atteint le point de perfection, & cela vient de l'attachement que nous avons pour les vraiſemblances théâtrales, que nous préférons toujours à tout. On ne peut pas ſe diſſimuler que ces ſcènes ſucceſſives & néceſſairement courtes, employées par les Italiens, qui n'y regardent pas de ſi près, peuvent rarement être amenées d'une manière naturelle; qu'il eſt également difficile, dans un grand nombre d'actions dramatiques, de réunir tous les perſonnages avant le dénouement. Souvent la ſeule arrivée de l'un d'eux ſuffiroit pour faire écrouler toute l'intrigue, & c'eſt à quoi nous ne manquons pas d'avoir égard.

Or ſi vous ne terminez pas votre *final* avec un grand nombre de perſonnages, vous ne pourrez produire les grands effets que l'on exige de ce genre de morceau. Le premier *final* du *roi Théodore*, quoique ce ſoit un chef-d'œuvre, fournit la preuve de ce j'avance ici. A la fin, chaque perſonnage défile l'un après l'autre; il ne reſte plus en ſcène que Taddée, qui achève l'acte par un trait comique, & qui fait beaucoup rire, mais c'eſt l'acteur ou le poëte qui en ont tout l'honneur. Ce n'eſt plus que par ſouvenir que le muſicien qui s'eſt ſacrifié obtient l'entouſiaſme qu'il mérite. Il eſt vrai que dans le *final* que je cite, Paiſiello ne s'eſt point oublié : il a eu grand ſoin de faire précéder cette dernière ſcène d'une *Strette*, la plus belle, peut-être, qui ait été jamais imaginée, (On va ſavoir ce que c'eſt qu'une Strette) & il a pu jouir de tout l'effet qu'elle a produit; mais enfin elle ne termine pas l'acte, elle ne donne pas ce *coup de fouet*, (Voyez *fouet.*) qui excite les bravos, les applaudiſſemens, ce fanatiſme, dont les compoſiteurs ſont ſi jaloux.

L'inconvénient qui résulte de l'autre reproche fait aux *finals* françois, celui de ne pas aſſez multiplier les ſcènes, eſt un défaut de variété. Si tous vos perperſonnages ſont raſſemblés au moment où le *final* commence, la ſituation ſera preſque néceſſairement toujours la même, puiſqu'aucun incident ne viendra la changer. Vous n'aurez donc à exprimer qu'un petit nombre de ſentimens divers.

Ce n'eſt pas que les Italiens n'abuſent auſſi quelquefois de cette variété même. En commençant leurs *finals* trop tôt, en multipliant les ſcènes, pour les diverſifier, ils ne produiſent ſouvent qu'un papillotage d'allées & de venues ſans motif, ſans intérêt, et le morceau devient d'une longueur que des oreilles françoiſes ne ſauroient ſupporter.

Il s'agit donc, pour faire un bon *final*, de ſaiſir le point juſte d'une durée convenable, tant pour chaque ſcène en particulier, que pour la totalité du morceau. Il faut établir, autant qu'il eſt poſſible, de l'oppoſition entre les divers mouvemens; qu'à un ſentiment de tendreſſe, ſuccède une gaité vive, ou quelqu'autre paſſion marquée; que les mouvemens à trois, à quatre, à ſept voix ſoient adroitement entremêlés; que le rhythme des paroles, que celui de la muſique, que la meſure, les tons, les modes changent fréquemment, ſans pourtant porter ce précepte à l'excès; la variété des poſitions et des ſentimens

doit, à cet égard, servir de guide. On a remarqué que les Italiens, qu'on n'accuse pas de trop moduler, réservent pour ces sortes de morceaux les passages savans d'un ton à l'autre; leur étendue se prête volontiers à ces enchaînemens de modulations.

Un final doit contenir au moins une *strette*; c'est par-là qu'ils finissent ordinairement. Une strette est un morceau où toutes les voix chantent ensemble, soit syllabiquement, soit par imitation & en contrepoint figuré, mais toujours d'un mouvement vif & serré, d'où lui vient le mot de strette, en italien *stretta*, *étroite*, *serrée*. C'est-là que le compositeur déploie tout ce qu'il sait d'harmonie; c'est-là qu'il réunit tout ce qu'il connoît de moyens propres à faire de l'effet. Le poëte le seconde autant qu'il peut, en lui fournissant des tableaux, des comparaisons nouvelles. Ce sont le plus souvent des objets physiques qu'il lui donne à peindre. Les personnages qu'il qu'il a eu soin de mettre dans l'embarras & la confusion, disent qu'ils sont comme un vaisseau batu par la tempête, comme une forêt agitée par le sifflement des vents, ou bien ils sont comme une forge où battent une infinité de marteaux, ou comme une girouette qui tourne à tous les vents, &c. On sent que la source bornée de ces comparaisons, peu naturelles dans des momens passionnés, doit être bientôt épuisée; mais c'est au musicien à imaginer des manières nouvelles de les rendre. Nous ne les proposerons point aux poëtes & aux compositeurs françois. Ils sauront trouver dans la passion même des ressources plus fécondes, & sans doute on peut produire de grands effets sans avoir recours à ces lieux communs.

Jusqu'ici l'opera-bouffon est le seul genre qui ait paru susceptible d'admettre des *finals*; au moins l'opera sérieux n'en offre encore aucun exemple en Italie. En voici les raisons. Le style sérieux ne sauroit être, à beaucoup près, aussi varié que le style comique, & l'étendue que doivent avoir les *finals* pour produire un certain effet, exige impérieusement cette variété. Cette succession rapide de scènes & d'incidens paroît incompatible avec la dignité tragique; aussi voit-on dans quelques opera italiens, des morceaux d'ensemble à cinq & même à sept voix, mais ce ne sont pas des *finals*; au moins ils n'en ont pas la forme, puisque les mêmes personnages y sont du commencement à la fin, sans changer de situation.

Une raison plus forte, c'est que les *finals* sont particulièrement consacrés aux grands effets, & que ces effets s'obtiennent moins des voix que de l'orchestre. Or, l'opera sérieux est le vrai domaine des chanteurs; ils y veulent briller exclusivement. Ils ne souffriroient pas que le chant pût jamais être sacrifié à la symphonie, & c'est ce qui arrive souvent dans les *finals*. Il y a encore pour les Italiens une raison sans réplique, c'est que leurs opera sérieux n'admettent point de voix de basse-taille, & qu'on ne peut, sans cela, concevoir un morceau d'un véritable effet.

Pour nous, qui n'avons pas les mêmes difficultés à vaincre, nous qui avons d'excellens orchestres & très-peu de bons chanteurs, pourquoi n'essayerions-nous pas dans le genre sérieux des *finals*, semblables pour la forme à ceux de l'opera-bouffon italien, c'est-à-dire, composés de plusieurs scènes successives, & terminés par l'ensemble d'un grand nombre de voix? Il suffiroit, pour conserver la dignité du genre, que ces scènes ne fussent pas trop nombreuses, ni les allées & venues trop multipliées, les nuances des passions diverses, dont la tragédie même est susceptible, seroient une source assez féconde de variété.

Je vais maintenant déduire les motifs qui m'ont engagé à donner le genre masculin au mot *final*, lorsqu'il exprime *le* morceau destiné à terminer un acte. Je dois m'en justifier auprès de ceux qui, ne connoissant il y a douze ou quinze ans, ni le mot ni la chose, s'avisèrent d'appeler cette espèce de morceau *une finale*, uniquement parce qu'ils avoient l'habitude d'appeller *une finale* tout ce qui sert à finir.

Lorsque les bouffons italiens vinrent à Paris, en 1753, ils n'apportèrent que des intermèdes à deux & à trois voix: les *finals* n'existoient pas encore, ni pour l'Italie, ni pour nous. Lorsqu'ils y revinrent en 1778, la troupe étoit complette; ils exécutèrent des opera à sept, & par conséquent des *finals*. Le public les entendit avec un grand plaisir, mais sans savoir si le morceau, ou la réunion de morceaux qui terminoit chaque acte avoit un nom particulier. On donna entre autres, *Il Curioso Indiscreto* (autant que je puis m'en souvenir) opera d'Anfossi, dans lequel il trouvoit un *final* foible & sans effet. On imagina d'y en substituer un autre, & le directeur, qui n'en savoit pas d'avantage, fit afficher le lendemain, que tel jour on redonneroit Il Curioso Indiscretto, *avec la superbe finale de Paisiello*. De ce moment, les gens aussi peu instruits que ce directeur, crurent qu'il falloit dire *une finale*, comme l'avoit dit l'affiche.

Si l'analyse des locutions de la langue françoise ne s'y refusoit pas, ou si seulement ce mot n'offroit aucune équivoque, & que son genre pût être indifférent, je ne balancerois pas à me conformer à un usage que l'assentiment du plus grand nombre a, pour ainsi dire consacré. Mais le mot *final* au féminin, *une finale*, signifie déjà la dernière note d'un morceau de musique, la tonique, la note par laquelle on doit *finir*. Il signifie encore la dernière cadence, celle qui termine au moins une partie de ce morceau; & vous voulez encore nommer *une finale*, ce morceau composé de plusieurs scènes, par lequel finissent les actes d'un drame lyrique, quand

la logique de la langue françoiſe ne le permet pas !

Je n'ai pas cru cependant que ma ſeule autorité ſuffît pour ramener à la vérité ceux qui en ont été écartés par l'uſage. J'en ai ſoumis la déciſion à un excellent auteur, grammairien-philoſophe, à l'homme du monde qui a peut-être le mieux analyſé notre langue, à M. Domergue enfin, préſident de la ſociété délibérante de la langue françoiſe, & auteur du journal précieux où ſe conſervent les déciſions de cette ſociété. Sa réponſe, appuyée encore par celle de la ſociété même, a été favorable à mon opinion. J'inſère ici, avec ſon aveu, un extrait de ma lettre, & la réponſe qu'il y a faite.

Lettre de M. Framery à l'auteur du journal de la Langue françoise.

Permettez-moi, monſieur, de vous préſenter l'une des queſtions que je deſirois vous ſoumettre, & que je ne puis plus différer.

J'ai une opinion prononcée ſur le genre que l'on doit donner au mot *final*, mais comme elle eſt contraire à l'opinion la plus généralement reçue, je deſire, ou d'être appuyé dans mes principes par un homme tel que vous, ou d'y renoncer d'après les bonnes raiſons que vous ne manquerez pas de me donner. Votre manière ordinaire d'analyſer la langue me garantit d'avance la certitude de votre déciſion.

Souffrez, monſieur, que je vous diſe, en cas que vous ne le ſachiez pas, que les mots « *final*, *finale*. » ſignifient pluſieurs choſes différentes en muſique. *Une finale*, au féminin, ſignifie la manière dont on finit un morceau de muſique : la cadence *finale*. Au contraire, le mot *final*, maſculin ſelon moi, ſignifie le morceau par lequel on finit un acte, ou l'ouvrage entier. Voici ſur quoi j'appuie l'obligation de faire ce mot maſculin. *Final* eſt évidemment un adjectif. Quand un adjectif ſe prend ſubſtantivement, ſon genre ne doit pas être arbitraire. Il eſt celui du ſubſtantif ſous-entendu ; car c'eſt toujours par ellypſe qu'un adjectif devient ſubſtantif. Il en eſt de même des participes & des infinitifs des verbes qui ſe prennent quelquefois ſubſtantivement ; ainſi, lorſqu'on dit le jaloux, la jalouſe ; le penchant d'un coteau, la tangente d'un cercle ; le ſublime, rendre la pareille ; &, ſans ſortir de la muſique, le chromatique, le grave de la voix, la fondamentale, la ſenſible, &c. on ſous-entend toujours l'homme jaloux, la femme jalouſe, le côté penchant, la ligne tangente, le genre ſublime, rendre la choſe pareille, le genre chromatique, le côté grave ; la baſſe fondamentale, la note ſenſible, & ce ſont ces ſubſtantifs qui déterminent le genre de l'adjectif mis à leur place ellyptiquement.

Or, le ſeul ſubſtantif qui puiſſe être attaché à l'adjectif *final*, dans le cas dont je parle, eſt morceau, comme dans le cas de *finale* au féminin, c'eſt celui de cadence. Je dis que le ſeul mot qu'on puiſſe ſous-entendre eſt morceau, car que ſeroit-ce ? Pièce n'eſt plus d'uſage ; on ne dit plus une pièce de muſique, au moins en ce ſens. Ariette ne ſeroit pas juſte, car c'eſt toujours un morceau en dialogue. Scène ne convient pas davantage, car ce morceau eſt ordinairement compoſé de pluſieurs ſcènes ſucceſſives. Je ne vois aucun adjectif féminin qui puiſſe motiver ce genre donné au mot *final*.

Il y a quelques années que j'engageai cette diſcuſſion dans le journal de Paris. Je joignis à l'indication de ce principe pluſieurs conſidérations : 1°. Le mot *finale* au féminin, étant déja employé en muſique pour ſignifier terminaiſon, cadence, il étoit bon d'en changer le genre pour le diſtinguer, au moins dans une nouvelle acception. 2°. Ce mot, ainſi que la choſe, nous vient des Italiens. Pourquoi ne pas conſerver le genre qu'il y ont donné ? — On me répondit, d'une manière victorieuſe, à ce dernier raiſonnement, que je n'avois donné que comme une ſimple et foible conſidération. On crut ſi bien avoir tout gagné, en me citant une foule de mots, qui, en paſſant de l'italien dans le françois, avoient changé de genre, qu'on ne ſe donna la peine ni de combattre mon principe, ni de détruire l'autre conſidération qui avoit une forte de poids.

Je ne crains pas une pareille légèreté de la part de M. Domergue. Vous avez trop médité notre langue, monſieur, vous la ſavez trop à fond, pour ne pas tirer de ſes principes même les raiſons qui vous feront appuyer ou rejeter mon opinion. Mon deſſein eſt, ſi vous le permettez, de faire imprimer votre réponſe dans le dictionnaire de muſique, à la ſuite du mot, que j'écrirai « *final* ou *finale* », ſelon que vous l'aurez décidé.

RÉPONSE.

Cher frère en Apollon,

Votre ſcupule ſur l'emploi des mots, & votre diſſertation ſur l'ellypſe vous honorent à mes yeux.

Vous avez parfaitement raiſon de nommer LE FINAL le morceau qui, en muſique termine un acte, ou même l'ouvrage. Employer le mot FINALE, c'eſt confondre deux choſes qu'il faut diſtinguer, *la finale*, c'eſt-à-dire, la cadence qui termine une phraſe harmonique, et le morceau *final*, par où ſe termine une grande partie du tout ou le tout lui-même : morceau qui fait l'attente de l'auditeur, & qu'il s'apprête à louer ou à blâmer. ECCO UN BEL FINALE, UN CATTIVO FINALE, diſent les Italiens. Ils ſous-entendent PEZZO, morceau. Impatients d'arriver à l'idée modificative, qui devient pour eux l'idée principale, ils franchiſſent un mot qui retarderoit la marche rapide de l'eſprit, & refroidiroit l'expreſſion

du sentiment; un mot, qui, d'abord employé plusieurs fois, n'a plus besoin de l'être, parce qu'il est facilement suppléé.

Mais, dira-t-on; « *le final* renferme une ellypse qui n'a pas été préparée par l'emploi préalable d'un substantif masculin, & c'est à tort que M. Framery veut qu'on sous-entende morceau, qui n'a jamais formé avec final une phrase pleine. »

Je réponds que l'ellypse nous est arrivée toute faite de la langue italienne, avec laquelle le langage des musiciens a tant de rapport. La musique italienne, brillante & sentimentale, a fixé l'attention des musiciens françois. Ils ont lu *il finale* & ils ont dit *le final*; peut-être plus occupés de musique que de grammaire, & de la chose que du mot, n'ont-ils pas vu dans « *il finale*, *il pezzo finale* »; mais la réflexion fait voir que cette traduction littérale & d'instinct est une traduction logique & fondée en raison, puisque pezzo signifie morceau, & que morceau, comme vous l'avez démontré, est le seul qu'on puisse raisonnablement sous-entendre.

Vous allez consacrer cette expression dans l'encyclopédie, mon cher frère en Apollon, & elle ne peut avoir de patron plus propre à la protéger, par la double influence de vos connoissances en musique, & de votre sagacité en grammaire.

Quant à l'objection qu'on vous a faite dans le journal de Paris, qu'un mot change souvent de genre, en passant d'une langue à un autre, elle est vraie des substantifs; c'est ainsi que chaleur, masculin en latin, est féminin en françois; que le soleil, masculin dans notre langue, est féminin en Allemand. Les genres des choses n'étant pas indiqués par le sexe, varient, au gré des analogies idiotiques. Mais les adjectifs substantivés, recevant la loi du sustantif sous-entendu, doivent nécessairement représenter le genre de ce substantif. Or, ici, pezzo est sous-entendu dans *il finale*, morceau est sous-entendu dans *le final*; l'identité du genre, dans le substantif, commande l'identité du genre, dans l'adjectif substantivé.

Je consens volontiers que ma lettre soit imprimée à la suite de la vôtre dans l'encyclopédie par ordre de matières, moins pour appuyer vos raisons trop solides pour avoir besoin d'étai, que parce que vous m'offrez une belle occasion de satisfaire mon amour-propre.

P. S. Je ne dois pas vous laisser ignorer, mon cher confrère, que j'ai lu votre lettre à la société délibérante des amateurs de la langue françoise, & que le FINAL a été accueilli d'une voix unanime.

(*M. Framery.*)

FINAL. C'est de Naples que sont sorties la plupart des inventions musicales, & les formes nouvelles dont la musique théâtrale s'est enrichie dans ce siècle. *Leo*, *Vinci*, *Pergolesi*, *Hasse*, qui, né Saxon, étoit pourtant de leur école, quelques autres maîtres moins connus, parce qu'ils ne sortirent point de Naples, & qu'ils ne mirent en musique que des opera-bouffons napolitains, écrits dans une langue qui n'a de cours que dans le pays même, furent les véritables créateurs de la musique de théâtre.

Parmi ces derniers, *Logroscino*, totalement inconnu en France & dans une grande partie de l'Italie, mais dont on conserve précieusement à Naples un grand nombre d'ouvrages, fut un de ceux qui imaginèrent le plus, & qui contribuèrent davantage aux progrès & au développement de l'art. Ce fut lui qui le premier introduisit à la fin des actes, au lieu des duos, des trios, des quatuors qui les avoient terminées jusques-là, des morceaux d'ensemble plus étendus, divisés par le poëte en plusieurs scènes, & par le musicien en plusieurs motifs, ou en retours différens du même motif, qui peignoient les changemens & les vicissitudes de la situation des personnages. C'est ce qu'on nomma substantivement en italien *finale*, & ce qu'on doit appeler en françois un *final*.

M. Piccinni qui commençoit alors sa carrière dramatique, né avec un génie inventif, imagina de marquer dans ces morceaux d'ensemble les changemens de scène & de situation par des changemens de mouvement & de mesure, & de donner par ce moyen au *final*, avec moins d'uniformité, plus de développemens & d'étendue. Après quelques essais heureux sur le théâtre de Naples, ce fut à Rome en 1760, dans la *Buona Figliuola*, qu'il fit entendre cette nouvelle forme musicale, avec toute son ingénieuse & piquante variété. Les plaintes douces & touchantes de la *Cechina*, l'ironie maligne & jalouse des deux petites paysannes, le dépit du marquis trompé par leurs caquets, la colère du jardinier *Mengotto*, & au milieu de toutes les persécutions, toujours la *Cechina*, la bonne fille, protestant de son innocence, adressant ses prières tantôt au ciel, tantôt à tous ces gens prévenus, qui ne l'écoutent pas. Ce tableau neuf & dramatique produisit un effet surprenant, qu'il reproduit encore plus de trente ans après, même en Italie, toutes les fois que, seule de tous les opera-bouffons d'une époque si éloignée, la *Buona Figliuola* y reparoît sur les théâtres.

Le second *final* en fait encore davantage. Le bon cuirassier témoin du sommeil agité de Cechina qu'il vient chercher au nom de son père, surpris par les deux petites pestes villageoises qui en prennent une occasion nouvelle de calomnier la pauvre bonne fille; les réponses ironiques du marquis, seul dans le secret, & qui se moque des caqueteuses; le trouble des autres personnages, & les nouveaux accens de la douleur de *Cechina*; voilà ce que les Romains entendirent avec ravissement en 1760, & il faut avouer qu'on a plutôt l'oreille blâsée qu'exercée lorsqu'aujourd'hui l'on est insensible à de telles beautés.

Il faut remarquer que dans ces deux *finals* M. Piccinni n'a point paru chercher ce qu'on appelle des effets de musique ; le chant & l'orchestre n'y sont consacrés qu'à exprimer le sens des paroles ; le mouvement ne change que quand la scène l'exige, & la scène ne paroît pas changer pour amener le changement de mouvement & de mesure ; le poëte n'a mis à la fois sur le théâtre que les personnages que le cours de l'action y devoit amener. Tout est naturel & vrai, tout est vivant, animé : on croit voir une action réelle. C'est à quoi le même maître s'est toujours appliqué, dans ses opera-bouffons italiens, quoique dans la suite il ait donné à ses morceaux d'ensemble plus d'étendue & de développemens. La coupe variée de chaque *final*, & les nuances musicales qu'il y a répandues sont toujours dictées par la scène, par le caractère & la situation des acteurs. La partie instrumentale y est riche & abondante, mais elle ne domine pas, & l'on ne voit jamais dans le compositeur le dessein de produire des effets & des contrastes, quoiqu'il en produise toujours.

Quelques maîtres qui l'ont suivi, & qui avoient eu de grands succès, même avant qu'il eût quitté l'Italie, ont encore accru & développé davantage les formes & les dimensions du *final*. Mais peut-être ont-ils quelquefois passé le but. Dans leurs opera, tel de ces immenses morceaux de musique a presque l'étendue d'un acte. L'attention de l'oreille a peine à se soutenir si long-tems. Quelquefois les mouvemens y sont trop prolongés, &, ce qui est une très-grande faute au théâtre, les mêmes motifs ou desseins d'orchestre se répètent de la même manière, pour exprimer dans divers personnages des sentimens trop différens. Quelquefois ils sont trop diversifiés, & l'oreille dépaysée sans cesse par un rhythme nouveau, éprouve moins d'émotions que de secousses. Les acteurs paroissent & disparoissent, souvent sans autre motif que d'amener des parties du *final*, à un, à deux, à trois ou plusieurs voix ; & quand le compositeur a besoin d'eux tous ensemble pour frapper les grands coups, ils arrivent à la fois de tous les côtés comme pour chanter leur partie.

Ces grands coups réservés d'ordinaire pour terminer le *final*, sont trop souvent encore l'imitation de quelque objet physique, comparé tant bien que mal à la situation morale des acteurs. C'est la foudre, le tonnerre ; c'est la mer agitée, la terre qui tremble, le ciel qui s'obscurcit, la cloche qui sonne, le tambour qui bat, le moulin qui tourne. Tout cela produit des traits d'harmonie vocale, & des effets d'orchestre admirables. Mais ramenés sans cesse, presque dans tous les opera, à peu près dans le même sens & de la même manière, ces grandes explosions harmoniques, qui ont fait d'abord une sensation prodigieuse, commencent à paroître uniformes, & à faire naître une satiété, la plus dangereuse de toutes dans les arts, puisqu'étant produite par des moyens forts & compliqués, elle s'étend à la fois sur l'emploi de ces moyens, & sur celui des moyens plus simples & plus naturels dont-ils ont pris la place.

(*M. Ginguené.*)

FINALE. *s. f.* Principale corde du mode qu'on appelle aussi tonique, & sur laquelle l'air ou la pièce doit finir. (Voyez *Mode.*)

Quand on compose à plusieurs parties, & surtout des chœurs, il faut toujours que la basse tombe en finissant sur la note même de la *finale*. Les autres parties peuvent s'arrêter sur sa tierce ou sur sa quinte. Autrefois c'étoit une règle de donner toujours, à la fin d'une pièce, la tierce majeure à la *finale*, même en mode mineur ; mais cet usage a été trouvé de mauvais goût & tout à fait abandonné.

(*J. J. Rousseau.*)

FINI. C'est ainsi qu'on appelle un canon qui n'est pas une fugue perpétuelle, mais qui a une fin à laquelle toutes les parties se réunissent, après avoir chanté quelque tems les unes après les autres.

FIXE. *adj.* Cordes ou sons *fixes* ou stables. (Voyez *Son, Stable.*) (*J. J. Rousseau.*)

FLANDRE. (*Histoire de la Musique en*) Les musiciens flamands & françois ont été si souvent confondus ensemble dans les écrits sur la musique, imprimés en France, qu'il est devenu très-difficile de les distinguer. Louis Guicciardini, dans un ouvrage publié en 1556, (*Descrizione di tutti i paesi-bassi*) donna une liste de tous les musiciens nés dans les Pays-Bas, qui étoient alors dispersés dans toute l'Europe ; & l'on doit avouer que cette liste enlève aux françois plusieurs des grands maîtres qu'ils se sont accoutumés long-tems à regarder comme leurs compatriotes.

Il faut se souvenir, & l'on a trop souvent oublié que les Pays-Bas, long-tems indépendans, ou soumis, soit à l'Espagne, soit à l'Autriche, n'ont été conquis en partie que par Louis XIV, & que cette conquête ne peut nous donner le droit de regarder comme françois des artistes nés dans des villes antérieurement étrangères à la nation françoise.

Dès le XV^e^ siècle, la Flandre étoit en possession de ses manufactures & de son commerce, & comme les beaux arts sont enfans de l'abondance, & ne s'élèvent guère qu'au milieu des superfluités d'un peuple riche, il est naturel qu'ils aient prospéré à cette époque, sur-tout pendant les règnes de Charles V & de François I^er^. Non-seulement tous deux aimoient & encourageoient la musique, mais tous deux menoient une vie errante. Ils vivoient moins dans leurs capitales qu'ailleurs, & les arts les suivoient par-tout. On sera moins étonné du grand nombre de musiciens que produisirent les Pays-Bas, si l'on se rappelle que Bruxelles, Anvers, Mons, Cambray, &c. furent souvent le séjour de ces princes magnifiques.

L'influence des grands harmonistes flamands sur les progrès du contrepoint a été si grande, que ce seroit être injuste pour eux & pour le pays qui les vit naître, de ne pas consacrer ici quelques lignes à chacun d'eux.

Jean Tinctor, né en Flandre, étoit chapelain & maître de chapelle de Ferdinand d'Arragon, roi de Sicile & de Naples. C'est le plus ancien compositeur & théoricien flamand dont le nom se soit conservé. C'est aussi le premier auteur qui ait fait imprimer en Italie un *Traité de Contrepoint*. Il florissoit vers l'an 1474.

Jean Okenheim est le premier compositeur de musique en parties dont on ait conservé autre chose que le nom, & dont quelques productions aient échappé à l'oubli. Tout ce qu'on sait de sa vie c'est qu'il étoit né dans les Pays-Bas, & qu'il florissoit dans le XV^e^ siècle. Il composa pour l'église beaucoup de musique très-savante, & eut un grand nombre de disciples, dont les talens & les hommages contribuèrent à augmenter sa réputation. Il en fut chéri & respecté pendant sa vie; & plusieurs d'entr'eux composèrent après sa mort des chants funèbres en son honneur. Tous les auteurs qui ont écrit sur la musique dans le siècle suivant ont parlé d'un motet d'Okenheim à 36 parties, mais sans aucun détail, & comme ne l'ayant connu que par tradition. *Glareanus* nous a conservé dans son *Decachordon* beaucoup de fragmens de ce maître. Ce sont pour la plupart des canons très-recherchés & très-savans, mais qui semblent presque tous avoir plutôt été faits pour le plaisir des yeux que pour celui des oreilles.

Josquin, nommé par les italiens *Josquino del Prato*, par les François Josquin Desprez, & en latin *Jodocus Pratensis*, fut le plus savant & le plus célèbre des élèves d'Okenheim. Les loix & les difficultés du canon, de la fugue, de l'augmentation, de la diminution, du renversement & de toutes les autres savantes inventions, regardées alors comme convenables à la musique vocale d'église, ne furent jamais mieux observées ou plus heureusement vaincues que par lui. On peut dire qu'il fut le père de l'harmonie moderne, & l'inventeur de presque toutes les contextures ingénieuses des différentes parties, près de cent ans avant Palestrina, Orlande Lassus, & les autres fameux maîtres du XVI^e^ siècle.

Guicciardini le compte parmi les musiciens flamands. Cependant l'addition constante de *Pratensis* ou *del Prato*, mise à son nom, sembleroit plutôt indiquer qu'il étoit natif de *Prato* en Toscane; la mention fréquente qu'en ont faite les auteurs italiens prouve au moins que s'il n'étoit pas né en Italie, il y a beaucoup vécu, & que ses ouvrages leur étoient très-familiers. Il avoit été dans sa jeunesse l'un des chanteurs de la chapelle du pape Sixte IV. Raison de plus pour croire qu'il étoit italien, qu'il apprit son art, ou du moins qu'il s'y perfectionna en Italie.

Après l'avoir quittée, il fut maître de chapelle de notre bon roi Louis XII, honneur qu'il ne reçut vraisemblablement qu'après s'être déja fait une grande réputation. La première fois qu'il vint faire son service à la cour, le roi lui promit un bénéfice, ce qui fait croire que Josquin étoit ecclésiastique. Ce prince, contre sa coutume, oublia sa promesse. Josquin souffrit quelque tems de cet oubli; mais enfin il s'avisa d'un singulier expédient pour rappeler à Louis XII ce qu'il lui avoit promis. Ayant reçu ordre de composer un morceau pour la chapelle, il choisit ce verset du pseaume CXIX: *Memor esto verbi tui servo tuo*. Il exprima ces mots d'une manière si suppliante & si parfaite, que le roi passa du plaisir que lui faisoit la musique au souvenir de ce que lui rappeloient ces paroles, & qu'il lui accorda sur le champ le bénéfice qu'il lui avoit promis. Josquin l'en remercia à sa manière, par un motet sur cet autre verset du même pseaume: *Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine*.

Il avoit autant d'esprit & d'originalité que de génie pour la musique: mais toutes ses facultés étoient en quelque sorte devenues musicales, & c'étoit le plus souvent en musique qu'il exprimoit les saillies de son esprit. Pendant le long retardement de ce bénéfice qu'il attendoit de Louis XII, il pria un homme de la cour, très en faveur auprès du roi, de l'appuyer de son crédit, & d'intercéder pour lui. Cet homme encourageoit ses espérances par des protestations constantes de zèle & de service, & finissoit toujours en lui disant en langage du tems: *Laisse faire moi*. Josquin s'ennuya enfin de cette assurance vaine & infructueuse, & dans son ennui, trouvant du rapport entre l'éternel *laisse faire moi*, & les mots *la*, *sol*, *fa*, *re*, *mi*, il composa sur ces cinq notes une messe qui existe encore dans le muséum britannique, & qui est, dit-on, une composition admirable pour le tems.

Josquin paroît comme un géant parmi les musiciens de son siècle. Il semble avoir exercé sur eux une sorte de monarchie & de domination universelle. Ses ouvrages étoient aussi connus & aussi souvent exécutés dans l'Europe au commencement du XVI^e^ siècle, que ceux de Rameau pouvoient l'être en France, ou ceux de Handel en Angleterre il y a quarante ans. Il fut le plus fertile comme le plus savant compositeur de son tems. Il a laissé un grand nombre de messes, mais surtout des motets qu'on admire encore, quoiqu'on ne les exécute plus, & qui méritent en effet d'être attentivement étudiés par ceux qui desirent de connoître quels ont été en musique les véritables inventeurs. Il mourut à Bruxelles, où l'on voit son tombeau dans l'église de Sainte Gudule.

Après Okenheim & Josquin, le premier contrepointiste du même siècle fut Jacob Hobrecht ou Obrecht: il étoit flamand. Il initia Erasme dans les secrets de son art. Glareanus, disciple d'Erasme, dit l'avoir souvent entendu citer Hobrecht comme un musicien

musicien qui n'avoit point eu de supérieur, & dire qu'il écrivoit avec une facilité si prodigieuse, qu'il avoit composé dans une seule nuit une messe excellente & admirée de tous les savans.

Un autre compositeur des plus fertiles de ce tems fut Pierre de la Rue, ou comme on l'appeloit en latin *Petrus Platensis*. Les uns le disent flamand, les autres françois, d'autres espagnol. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il fut en grande faveur dans les Pays-Bas auprès du prince Albert & de la princesse Isabelle, & qu'il publia à Anvers un recueil de musique, avec ce titre espagnol : *el Parnaso Espagnol de Madrigales y Villancicos a quatro, cinco y seis voces*, ce qui pourroit faire croire que l'espagnol étoit sa langue naturelle.

Jean Mouton est appelé françois par Glareanus, & flamand par Guichardin. Il passa la plus grande partie de sa vie au service de la cour de France, pendant les règnes de Louis XII & de François I. Il étoit disciple de Josquin, & fut maître d'Adrien Willaert, fondateur de l'école vénitienne. Il excella sur-tout dans les motets.

Voici quels furent après ces maîtres célèbres, les plus fameux musiciens de Flandre & des Pays-Bas, sans y comprendre Claude Goudimel ni Claude le Jeune, tous deux cependant nés hors de France, mais qui ayant passé dans ce royaume la plus grande partie de leur vie, & y étant morts, lui appartiennent à juste titre, & dont pour cette cause il sera parlé dans l'article FRANCE.

Verdelot paroît avoir été très-connu en Italie. Rabelais en parle, à la vérité, parmi les musiciens de sa connoissance en France, mais il est plus souvent question de lui dans les livres & les catalogues italiens de ce temps, que dans ceux de France. Zarlino, Pietro Pontio & d'autres, le citent souvent parmi les meilleurs compositeurs du XVI^e^ siècle. Plusieurs de ses ouvrages se sont conservés. L'harmonie en est pure, mais ils n'ont rien d'ailleurs qui s'élève au-dessus de la médiocrité, ni qui semble justifier jusqu'à un certain point la réputation de l'auteur. Il en faut dire autant de *Giachus Dewert*, de *Lepus Lupi*, de *Philip de Monte*, de *Peverinage*, de *Waelrant* & de *Verdonk*, qui florissoient à la même époque.

Nicolas *Gombert* ne doit point être mis dans la même classe; il fut élève de Josquin, & sa profonde connoissance de l'harmonie le rendit digne de ce grand maître. Il fut long-temps maître de chapelle de l'empereur Charles V, & il fournit une partie considérable de presque toutes les nombreuses collections de chansons & de motets, imprimés à Anvers & à Louvain, vers le milieu du XVI^e^ siècle. Il publia en outre des recueils de messes, de motets, de chansons à quatre, cinq & six parties.

Jacques *Arkadelt*, autre disciple de Josquin, paroît avoir passé la plus grande partie de sa vie en Italie : le premières éditions de ses œuvres, depuis 1539 jusqu'en 1575, furent toutes imprimées à Venise. Il en faut excepter un recueil publié à Lyon en 1572, sous le titre de *l'Excellence des chansons musicales.* Ses madrigaux furent reçus en Italie avec tant d'avidité qu'on en publia à Venise quatre livres dans une seule année 1541 : sa réputation dans ce genre y étoit si grande que, selon Adami, l'on mettoit souvent son nom aux productions des autres, pour en accélérer la vente.

Du Verdier & d'autres ont prétendu qu'il étoit françois, mais son maître & son nom semblent prouver le contraire. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il fut un excellent compositeur, & que pour le temps où il vécut, ses chansons eurent un naturel, une douceur & une grace au-dessus du commun.

Les ouvrages de Jacket *Berchem*, ou comme l'appeloient les Italiens, chez qui il fut en grande faveur, de *Jachetto* ou *Giachetto* se trouvent principalement dans des collections de motets & de madrigaux publiés à Venise en 1539, 1543, 44 &c. L'une de ses productions les plus remarquables sur des paroles Italiennes est une suite de 93 stances, choisies du Roland Furieux de l'Arioste, mises en musique à quatre parties, divisées en trois livres, & publiées à Venise vingt-huit ans après la mort de ce grand poëte. En voici le titre : *primo, secondo, e terzo libro di capriccio di Jachetto Berchem, con la musica da lui composta sopra le stanze del furioso, novamente stampati e dati in luce. In venezia, appresso di Antonio Gardano*, 1561.

Jean *Richefort*, & selon les Italiens *Riccia-forte*, étoit connu de Glareanus qui en fait l'éloge dans son *Dodecachordon*. On trouve son nom dans des recueils de motets, imprimés dès 1519.

Thomas *Crequillon* étoit au service de l'empereur Charles V, quelque tems après Gombert. Il publia un grand nombre d'ouvrages, tant séparés, que recueillis dans les nombreuses collections qui parurent dans les Pays-Bas sous le règne de cet empereur. Parmi ces collections, il y en a un grand nombre de chansons françoises.

Presque toute la musique profane à plusieurs parties, publiée en Italie dans le seizième siècle, portoit le nom de *madrigaux*; celle qu'on publioit en Flandre & dans les Pays-Bas sur des paroles françoises, n'avoit que celui de *chansons*. Il y eut plus de vingt recueils de cette espèce, publiés à Anvers & à Louvain depuis 1544 jusqu'en 1555 par Tylman Susato & Pierre Phalase. Ces éditeurs étoient eux-mêmes très bons compositeurs, comme l'étoient dans le même siècle Rhaw à Wittemberg, Gardano & Scotto à Venise, Ballard en France, Tallis & Bird en Angleterre.

Jean *Le Coick* ou le Coq, & Jean *Cortois* ou Courtois composèrent aussi plusieurs des morceaux qui se

trouvent dans ces collections. On y remarque une ſcience profonde du contrepoint, des fugues & des canons renverſés de toute eſpèce, & l'on appeloit cela des chanſons.

Cornelius Canis, dont le nom paroît auſſi très-ſouvent dans les collections de Louvain & d'Anvers, eſt auteur de pluſieurs canons; non-ſeulement ingénieuſement conſtruits, mais d'une exécution agréable; on y voit qu'en s'occupant des recherches & des combinaiſons du contrepoint, il ne négligeoit pas entièrement la mélodie.

Jacob Clemens non papa, fut premier maître de chapelle de Charles V. Il laiſſa ſept livres de motets & une meſſe des morts. Son ſtyle eſt clair, ſon harmonie pure, ſes ſujets de fugue & d'imitation ſimples & naturels. Il y a peu de ſes morceaux où l'on ne diſtingue quelques beautés, quelques nouveautés remarquables. Ses chanſons françoiſes ont en général un chant plus agréable & un meilleur ſtyle que celles des autres maîtres du même tems, qui ſe trouvent dans les mêmes recueils.

Pierre Manchicourt né à Bethune en Artois, ville qui ne fut priſe par les françois qu'en 1645; *Joſquin Baſton*, *Pierre Heylan*, *Jacob de Kerl*, ſont encore au nombre des bons compoſiteurs qui ſe diſtinguèrent pendant ce ſiècle en Flandre & dans les Pays-Bas. Les deux ſuivans méritent une mention particulière.

Cyprian Rore, l'un des compoſiteurs les plus volumineux & les plus renommés du ſeizième ſiècle, étoit né à Mechlin en Flandre en 1516. Il fut élève d'*Adrien Willaert*. Il paſſa une partie de ſa vie en Italie, où il ſe fit une grande réputation. Après avoir été ſucceſſivement maître de chapelle du duc de Ferrare, de la république de Veniſe, où il précéda immédiatement le célèbre Zarlin, & du duc de Parme; il mourut à la cour de ce dernier prince, en 1565, âgé de 49 ans. Il publia un grand nombre des motets, de madrigaux & de meſſes, imprimés tant à Louvain qu'à Veniſe. On lit encore l'épitaphe ſuivante ſur ſon tombeau, dans la grande égliſe de Parme:

CYPRIANO RORO, Flandro,
Artis muſicæ
Viro omnium peritiſſimo,
Cujus nomen famaque,
Nec vetuſtate obrui,
Nec oblivione deleri poterit,
Herculis ferrarienſis Ducis II,
Deindè venetorum,
Poſtremò
Octavii farneſii Parmæ & Placentiæ
Ducis II. Chori Præfecto,
Lodovicus frater, fil. & hæredes
Mæſtiſſimi poſuerunt.
Obiit anno M. D. LXV. *ætatis* XLIX.

Orlande Laſſus, ou comme diſent les Italiens *Orlando di Laſſo*, né à Mons en Hainaut en 1520, égala en génie, en ſavoir & en réputation ſon contemporain Cyprian Rore: non-ſeulement il paſſa comme lui pluſieurs années en Italie; mais il y reçut même ſon éducation muſicale, y ayant été tranſporté par ſurpriſe, lorſqu'il étoit encore enfant, à cauſe de la beauté de ſa voix. L'hiſtorien de Thou qui place Orlande parmi les hommes illuſtres de ſon temps, dit qu'il ſuivit le prince Ferdinand de Gonzague à Milan, à Naples & en Sicile. Il alla enſuite à Rome, où il apprit la muſique pendant deux ans. Il voyagea dans différentes parties de l'Italie & de la France avec Jules Céſar de Brancas: enfin étant retourné en Flandre, il reſta pluſieurs années à Anvers juſqu'à ce qu'étant invité par le duc de Bavière à ſe rendre à Munich, il ſe fixa dans cette cour & s'y maria. Il reçut enſuite une autre invitation, accompagnée de magnifiques promeſſes de la part du roi Charles IX, qui lui propoſoit la place de maître & de directeur de ſa muſique. Il accepta, mais il fut arrêté ſur la route de Paris, par la nouvelle de la mort de ce monarque. Il retourna à Munich, & y reſta juſqu'à ſa mort qui arriva en 1593.

Sa réputation étoit telle qu'on diſoit de lui:

Hic ille Orlandus Laſſum qui recreat orbem.

Comme il vécut très-vieux, & qu'il ne laiſſa jamais oiſivé la fertilité de ſon génie, le nombre de ſes compoſitions ſurpaſſa même celui des ouvrages de Paleſtrina. On compte de lui plus de cinquante œuvres, de meſſes, de motets, de paſſions, de Pſeaumes & de chanſons Latines, Italiennes, Allemandes, Françoiſes, imprimées en Italie, en Allemagne, en France, & dans les Pays-Bas.

Si l'on vouloit comparer le ſtyle de Cyprian Rore & d'Orlande Laſſus avec celui de Paleſtrina, il ſemble que voici la différence ſpécifique qu'on y pourroit trouver. Les deux Flamands, ayant paſſé la plus grande partie de leur vie dans les cours des princes, avoient acquis un ſtyle plus léger & un genre de mélodie plus propre à la muſique profane que Paleſtrina, qui réſidant toujours à Rome, & écrivant principalement pour l'égliſe, a dans toutes ſes productions une gravité naturelle qui le caractériſe. Mais auſſi les compoſitions à *Capella* de Cyprian & d'Orlande ſont très-inférieures en ce point, à celles de Paleſtrina. En s'efforçant d'être graves, ſouvent ils ne ſont que peſans; & tandis que la dignité du Romain eſt ſans affectation & ſans effort, ils ne ſemblent ſouvent élevés que ſur des échaſſes. C'étoient cependant deux grands maîtres en harmonie; & hors de l'égliſe, ils préparèrent les couleurs, & fournirent à la palette des muſiciens pluſieurs nouvelles teintes d'harmonie & de modulation, qui furent d'un grand uſage aux compoſiteurs qui vinrent après eux.

Ces deux habiles maîtres furent les premiers qui hazardèrent ce que nous appellons des paſſages chromatiques, & qui employèrent dans le cours d'un morceau des dièses & des bémols accidentels. Leurs

madrigaux & leurs chanſons ſont remplis de tentatives & de hardieſſes, dont une partie ſeroit aujourd'hui rude & inſupportable à nos oreilles, & dont l'autre eſt devenue triviale par le fréquent uſage qu'en ont fait leurs imitateurs.

Orlande Laſſus laiſſa deux fils, Ferdinand & Rodolphe, qui furent muſiciens de Maximilien duc de Bavière, l'un maître de chapelle, l'autre organiſte. Ils recueillirent tous les motets de leur père, publiés pendant ſa vie, ou reſtés en manuſcrit après ſa mort; & ils les firent imprimer magnifiquement en 1604, en ſept volumes grand in-folio. Le ſort de cette édition ne répondit point à leur eſpérance. Le goût de muſique avoit changé, & les oreilles habituées à un nouveau genre, trouvèrent vieux & ſuranné ce qu'elles avoient admiré peu d'années auparavant.

Depuis cette époque, la Flandre ceſſa d'avoir une école particulière de muſique; & ſi elle eut encore des compoſiteurs célèbres, ils doivent-être claſſés parmi ceux de l'école Allemande ou de l'école Françoiſe. (*M. Ginguené.*)

FLATTÉ. *ſ. m.* Agrément du chant françois, difficile à définir; mais dont on comprendra ſuffiſamment l'effet par un exemple. (Voyez *pl. de muſ. fig.* 160. au mot *Flatté.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

* Cet agrément de l'ancien chant François, n'eſt plus d'uſage aujourd'hui, ou du moins on l'écrit en notes. (*M. Framery.*)

FLEURI. Chant *fleuri*, contrepoint *fleuri*, c'eſt celui qui eſt rempli d'un grand nombre de *diminutions* & d'ornemens. Le contrepoint *fleuri* eſt extrêmement difficile, en ce qu'il faut que toutes les parties chantent, ſans cependant ſe nuire l'une à l'autre. L'art conſiſte à les enchaîner ſi bien, que chaque fleurtis ou groupe de chant ſe faſſe entendre ſeul & ſucceſſivement. On appelle auſſi cadence *fleurie*, celle dont la pénultieme note eſt diviſée en pluſieurs petites valeurs. (*M. Framery.*)

FLEURTIS *ſ. m.* Sorte de contrepoint figuré, lequel n'eſt point ſyllabique ou note ſur note. C'eſt auſſi l'aſſemblage des divers agrémens dont on orne un chant trop ſimple. Ce mot eſt vieilli en tout ſens. (Voyez *Broderies*, *Doubles*, *Variations*, *Paſſages.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

Le contrepoint appellé *fleurtis*, eſt ce que les Italiens appellent contrepoint fleuri. *Contrapunto fiorito.* (Voyez *contrepoint fleuri.*)

FLUTE. L'invention de la *flûte*, que les Poëtes attribuent à Apollon, à Pallas, à Mercure, à Pan, fait aſſez voir que ſon uſage eſt de la plus ancienne antiquité. Alexandre Polihyſtor aſſure que Hyagnis fut le plus ancien joueur de *flûte*, & qu'il fut ſuccédé par Marſyas & par Olympe premier du nom, lequel apprit aux Grecs l'art de toucher les inſtrumens à cordes. Selon Athenée, un certain Seiritès, Numide, inventa la *flûte* à une ſeule tige; Silène celle qui en a pluſieurs, & Marſyas la *flûte* de Roſeau, qui s'unit avec la lyre.

Quoiqu'il en ſoit, la paſſion de la muſique répandue par-tout, fut non-ſeulement cauſe qu'on goûta beaucoup le jeu de la *flûte*, mais de plus, qu'on en multiplia ſingulièrement la forme. Il y en avoit de courbes, de longues, de petites, de moyennes, de ſimples, de doubles, de gauches, de droites, d'égales, d'inégales, &c. On fit de ces inſtrumens de tout bois & de toute matière. Enfin les mêmes *flûtes* avoient différens noms chez divers peuples. Par exemple, la *flûte* courbe de Phrygie étoit la même que le *Tityrion* des Grecs d'Italie, ou que le Phaution des Egyptiens, qu'on appeloit *Monaule.*

Les *flûtes* courbes ſont au rang des plus anciennes. Telles ſont, celles de la table d'Iſis; la gyngrine lugubre, ou la phénicienne, longue d'une palme meſurée dans toute ſon étendue, étoient encore de ce genre. Parmi les *flûtes* moyennes, Ariſtide le muſicien met la pythique & les *flûtes* de chœur. Pauſanias parle des *flûtes* argiennes & béotiennes. Il eſt encore fait mention, dans quelques auteurs, de la *flûte* hermiope, qu'Anacréon appelle *tendre*; de la *lyſiade*, de la cythariſtrie, des *flûtes* précentoriennes, corinthiennes, égyptiennes, virginales, milviennes & de tant d'autres, dont nous ne pouvons nous former d'idée juſte, & qu'il faudroit avoir vues, pour en parler pertinemment. On ſait que M. Lefevre déſeſpérant d'y rien débrouiller, couronna ſes veilles pénibles ſur cette matière par faire des vers latins, pour louer Minerve de ce qu'elle avoit jeté la *flûte* dans l'eau, & pour maudire ceux qui l'en avoient retirée.

Mais loin d'imiter M. Lefevre, je crois qu'on doit au moins tâcher d'expliquer ce que les anciens entendent par les *flûtes* égales & inégales, les *flûtes* droites & gauches, les *flûtes* ſarranes, phrygiennes, lydiennes, *tibiæ pares & impares*, *tibiæ dextræ & ſiniſtræ*, *tibiæ ſarranæ phrygiæ*, *lydicæ*, &c. dont il eſt ſouvent fait mention dans les comiques, parce que la connaiſſance de ce point de littérature eſt néceſſaire pour entendre les titres des pièces dramatiques qui ſe jouoient à Rome. Voici donc ce qu'on a dit peut-être de plus vraiſemblable & de plus ingénieux pour éclaircir ce point d'antiquité.

Dans les comédies romaines qu'on repréſentoit ſur le théâtre public, les joueurs de *flûtes* jouoient toujours de deux *flûtes* à la fois. Celle qu'ils touchoient de la main droite étoit appelée *droite* par cette raiſon; & celle qu'ils touchoient de la gauche, étoit appelée gauche, par conſéquent. La première n'avoit que peu de trous, & rendoit un ſon grave; la gauche en avoit pluſieurs & rendoit un ſon plus clair & plus aigu. Quand les muſiciens jouoient de ces

deux *flûtes*, de différent son, on disoit que la pièce avoit avoit été jouée *tibiis imparibus*, avec les *flûtes* inégales, ou *tibiis dextris & sinistris*, avec les *flûtes* droites & gauches: & quand ils jouoient de deux *flûtes* de même son, de deux droites ou de deux gauches, comme cela arrivoit souvent, on disoit que la pièce avoit été jouée *tibiis paribus dextris*, avec des *flûtes* égales droites, si c'étoit avec celle du son grave; ou *tibiis paribus sinistris*, avec des *flûtes* égales gauches, si c'étoit avec des *flûtes* de son aigu.

Une même pièce n'étoit pas toujours jouée avec les mêmes *flûtes*, ni avec les mêmes modes; cela changeoit fort souvent; il arrivoit peut-être aussi que ce changement se faisoit quelquefois dans la même représentation, & qu'à chaque intermède on changeoit de *flûtes*; qu'à l'un on prenoit les *flûtes* droites & à l'autre, les gauches successivement. Donat prétend que quand le sujet de la pièce étoit grave & sérieux, on ne se servoit que des *flûtes* égales droites, que l'on appeloit aussi *lydiennes*, & qui avoient le son grave; que quand le sujet étoit fort enjoué, on ne se servoit que des *flûtes* égales gauches, qui étoient appelées *tyriennes* ou *sarranes*, qui avoient le son aigu, & par conséquent plus propre à la joie; enfin que quand le sujet étoit mêlé de l'enjoué & du sérieux, on prenoit les *flûtes* inégales, c'est-à-dire, la droite & la gauche, qu'on nommoit *phrygiennes*.

Madame Dacier est au contraire persuadée que ce n'étoit point du tout le sujet des pièces qui régloit la musique, dans l'occasion où elles étoient représentées. En effet, il auroit été impertinent qu'une pièce faite pour honorer des funérailles, eût eu une musique enjouée; c'est pourquoi, quand les Adelphes de Térence furent joués la première fois, ils le furent *tibiis lydiis*, avec les *flûtes* lydiennes, c'est-à-dire, avec deux *flûtes* droites; & quand ils furent joués pour des occasions de joie & de divertissement, ce fut *tibiis sarranis*, avec les *flûtes* gauches. Ainsi, quand une pièce étoit jouée pendant les grandes fêtes, comme la joie & la religion s'y trouvoient mêlées, c'étoit ordinairement avec les *flûtes* inégales; ou une fois avec deux droites & ensuite avec deux gauches, ou bien en les prenant alternativement à chaque intermède.

Au reste, ceux qui jouoient de la *flûte* pour le théâtre se mettoient autour de la bouche une espèce de ligature ou bandage, composé de plusieurs courroies qu'ils lioient derrière la tête, afin que leurs joues ne parussent pas enflées, & qu'ils pussent mieux gouverner leur haleine, & la rendre plus douce. C'est cette ligature que les Grecs appeloient Φορβειαν, Sophocle en parle, quand il dit :

> Φύσα γὰρ ὐ, σμικροῖσιν αὐλίσκοις ἔτι,
> Αλλ' ἀργίριαις φύσαισι φορβειας ἄτερ.

« Il ne souffle plus dans des petites *flûtes*, mais dans des soufflets épouvantables & sans bandages. » Ce que Cicéron applique heureusement à Pompée, pour marquer qu'il ne gardoit plus de mesure & qu'il ne songeoit plus à modérer son ambition. Il est parlé du bandage Φορβειὰ autrement appelé Περιστόμιον dans Plutarque, dans le Scholiastes d'Aristophane & ailleurs, & l'on en voit la figure sur quelques anciens monumens.

La *flûte* n'étoit pas bornée au seul théâtre; elle entroit dans la plupart des autres spectacles, & des cérémonies grecques & romaines; dans celle des noces, des expiations, des sacrifices & sur-tout dans celle des funérailles. Accoutumée de tout temps aux sanglots de ces femmes gagnées, qui possédoient l'art de pleurer sans affliction; elle ne pouvoit manquer de former la principale musique des pompes funèbres. A celle du jeune Archémore fils de Licurgue, c'est la *flûte* qui donne le signal, & ce ton des lamentations. Dans les fêtes d'Adonis, on se servoit aussi de la *flûte*, & l'on y ajoutoit ces mots lugubres, αἰ αἰ τον Αδωνιν hélas! hélas! Adonis! mots qui convenoient parfaitement à la tristesse de ces fêtes.

Les Romains, en vertu d'une loi très-ancienne, & que Cicéron nous a conservée, employèrent la *flûte* au même usage. Elle se faisoit entendre dans les pompes funèbres des empereurs, des grands, & des particuliers, de quelqu'âge & de quelque qualité qu'ils fussent; car dans toutes leurs funérailles on chantoit de ces chants lugubres, appelés *nœniæ*, qui demandoient nécessairement l'accompagnement des *flûtes*; c'est encore pour la même raison qu'on disoit en provebe, *jam licet ad tibicines mittas*, envoyez chercher les joueurs de *flûtes*, pour marquer qu'un malade étoit désespéré, & qu'il n'avoit plus qu'un moment à vivre; expression proverbiale, que Circé emploie assez plaisamment dans les reproches qu'elle fait à Polienos, sur son impuissance. (Voyez *Petron.*)

Puisque la *flûte* servoit à des cérémonies de différente nature, il falloit bien qu'on eût trouvé l'art d'en ajuster les sons à ces diverses cérémonies, & cet art fut imaginé de très-bonne heure. Nous lisons dans Plutarque que Clonas fut le premier auteur des nomes ou des airs de *flûte*. Les principaux qu'il inventa, & qui furent extrêmement perfectionnés après lui, sont l'Apothétos, le Schoénion, le Trimelés, l'Élégiaque, le Cōmarchios, le Cépionien & le Déios. Expliquons tous ces mots énigmatiques, qu'on trouve si souvent dans les anciens auteurs.

L'air *Apothétos* étoit un air majestueux, réservé pour les grandes fêtes & les cérémonies d'éclat.

L'air *Schoénion*, dont Pollux & Hésychius parlent beaucoup, devoit ce nom au caractère de musique & de poësie, dans lequel il étoit composé; caractère qui, selon Casaubon, avoit quelque chose de mou, de flexible, & pour ainsi dire d'efféminé.

L'air *Trimelés* étoit partagé en trois strophes ou

couplets. La première strophe se jouoit sur le mode Dorien; la seconde sur le Phrygien; la troisième sur le Lydien, & c'est de ces trois changemens de modes que cet air tiroit son nom, comme qui diroit *air à trois modes*; c'est à quoi répondroit précisément dans notre musique, un air à trois couplets, dont le premier seroit composé en *C sol ut*, le second en *d la re*, le troisième en *e si mi.*

L'air *Elégiatique* ou *Plaintif*, s'entend assez.

L'air *Comarchios* ou *Bachique*, avoit le premier rang parmi ceux que l'on jouoit dans les festins & dans les assemblées de débauches, auxquelles présidoit le dieu Comus.

L'air *Cépion* empruntoit son nom de son auteur, élève de Terpandre, qui s'étoit signalé dans les airs pour la *flûte* & pour la Cithare; mais on ignore quel étoit le caractère distinctif de l'air Cépionien.

L'air *Déios* semble signifier un air *craintif* & *timide.*

Outre les airs de *flûte* que nous venons de donner, Olympe, Phrygien d'origine, composa sur cet instrument, à l'honneur d'Apollon, l'air appelé *Polycéphale*, ou *à plusieurs têtes*; Pindare en fait Pallas l'inventrice, pour imiter les gémissemens des sœurs de Méduse, après que Persée leur eût coupé la tête. Comme les serpens qui couvroient la tête de Méduse étoient censés siffler sur différens tons, la *flûte* imitoit cette variété de sifflement.

Les auteurs parlent aussi de l'air *Pharmacios*, c'est-à-dire, *du Char.* Hésichius prétend que cet air prit ce nom de son jeu, qui lui faisoit imiter la rapidité ou le mouvement d'un char.

L'air *Arthien* est célébré dans Homère, dans Aristophane, dans Hérodote, dans Plutarque & autres. La modulation en étoit élevée, & le rythme plein de vivacité, ce qui le rendoit d'un grand usage dans la guerre, pour encourager les troupes. C'est sur ce haut ton que crie la discorde dans Homère, pour exciter les Grecs au combat. C'étoit, comme nous le dirons bientôt, en jouant ce même air sur la *flûte*, que Timothée le Thébain faisoit courir Alexandre aux armes. C'étoit au rapport d'Hérodote, le mode *Arthien* que chantoit Arion, sur la poupe du vaisseau, d'où il se précipita dans la mer.

Enfin l'on met au nombre des principaux airs de *flûte*, le *Cradias*, c'est-à-dire, *l'air du figuier*, qu'on jouoit pendant la marche des victimes expiatoires, dans les Tragédies d'Athènes. Il y avoit dans ces fêtes deux victimes expiatoires, qu'on frappoit pendant la marche avec des branches de figuier sauvage. Ainsi le nom de *Cradias* est tiré de *Κράδη branche de figuier.*

Comme il n'étoit plus permis de rien changer dans le jeu des airs de *flûte*, soit pour l'harmonie, soit pour la cadence, & que les musiciens avoient grand soin de conserver à chacun de ces airs le ton qui lui étoit propre, de-là vient qu'on appeloit leurs chants *nomes*, c'est-à-dire, *loi*, *modèle*, parce qu'ils avoient tous différens tons qui leur étoient affectés, & qui servoient de règles invariables, dont on ne devoit point s'écarter.

On eut d'autant plus de soin de s'y conformer; qu'on ne manqua pas d'attribuer à l'excellence de quelques-uns de ces airs, des effets surprenans pour animer ou calmer les passions des hommes (Voyez *Effets de la musique.*)

Mais c'est assez parler des *flûtes* anciennes, de leurs dénominations, de la variété de leurs airs, de leurs usages, & de leurs effets. On trouvera cette matière discutée plus à fond dans les ouvrages de Meursius & de Gaspard Bartholin, *de tibiis veterum*, & dans le *dialogue* de Plutarque sur la musique traduits en françois, avec les savantes remarques de M. Burette, qui ornent les mémoires de l'académie royale des inscriptions. (*M. de Jaucourt.*)

Flute double. La *flûte double*, ou la *flûte à deux tiges* étoit un instrument domestique, en usage chez les anciens, & sur laquelle le musicien seul pouvoit exécuter une sorte de concert.

La *double flûte* étoit composée de deux *flûtes* unies, de manière qu'elles n'avoient ordinairement qu'une embouchure commune pour les deux tuyaux. Ces *flûtes* étoient égales, ou inégales, soit pour la longueur, soit pour le diamètre ou la grosseur. Les *flûtes* égales rendoient un même son; les inégales rendoient des sons différens, l'un grave, & l'autre aigu. La symphonie qui résultoit des deux *flûtes* égales étoit, ou l'unisson, lorsque les deux mains du joueur touchoient en même-temps les mêmes trous sur chaque *flûte*, ou la tierce, lorsque les deux mains touchoient différens trous. La diversité des sons, produite par l'inégalité des *flûtes* ne pouvoit être que de deux espèces, suivant que ces *flûtes* étoient à l'octave, ou seulement à la tierce; & dans l'un ou l'autre cas, les mains du joueur touchoient en même-temps les mêmes trous sur chaque *flûte*, & formoient, par conséquent un concert, ou à l'octave, ou à la tierce.

Au reste, Apulée dans ses *florides*, attribue à Hyagnis l'invention de la *double flûte*. Cet Hyagnis étoit père de Marsias, & passa généralement pour l'inventeur de l'harmonie phrygienne. Il florissoit à célènes, ville de phrygie, la 1242ᵉ. année de la Chronique de Paros, 1506 ans avant J. C. (*M. de Jaucourt.*)

Flutes *des anciens.* L'invention de cet instrument se perd dans la plus haute antiquité, & dans des tems où il n'y avoit d'autre histoire que la fable. Il est donc impossible de savoir au juste son origine.

On en distingua plusieurs espèces, qui eurent différens noms, selon leurs diverses formes & les diverses matières dont elles étoient composées. *Avena* ne fut d'abord qu'un simple tuyau d'avoine; *Calamus*, qu'un roseau creux; *Syrinx* ou *Fistula*, un certain nombre de roseaux de différentes longueurs unis ensemble. Ces simples instrumens précédèrent l'invention des trous, par le moyen desquels un seul tuyau peut rendre plusieurs sons. *Tibia* étoit originairement une flûte composée de l'os de la jambe d'un animal. Il semble qu'en général, les instrumens à vent furent faits pendant long-tems des matières que la nature avoit creusées elle-même, avant qu'on eût découvert l'art de percer les flûtes. Quand ce procédé fut connu, on les fit de buis, de laurier, de cuivre, d'argent & même d'or.

On trouve au titre des comédies de Térence, que ces pièces étoient représentées au son des flûtes, & que ces flûtes étoient, *pares*, *impares*, *dextræ*, *sinistræ*, égales ou inégales, droites ou gauches.

L'Andrienne fut accompagnée avec des flûtes égales, droites & gauches, *tibiis paribus*, *dextris & sinistris*; l'Eunuque avec deux flûtes, l'une droite & l'autre gauche, *tibiis duabus*, *dextrâ & sinistrâ*; *l'heautontimorumenos*, ou le bourreau de lui même, d'abord avec des flûtes inégales, ensuite avec deux droites, *primùm tibiis imparibus*, *deindè duabus dextris*; les Adelphes, avec des flûtes Tyriennes, *tibiis sarranis*; le Phormion avec des flûtes égales, & l'Hecyre avec des flûtes inégales.

Ces flûtes ont fort embarrassé les savans interprêtes de Térence. Donat, Le Févre & sa fille madame Dacier, se sont efforcés de les expliquer. Les joueurs de flûte, jouoient toujours de deux flûtes à la fois. Ils se mettoient autour de la bouche, une espèce de ligature ou bandage, composé de plusieurs courroyes qu'ils lioient derrière la tête, afin que leurs joues ne parussent pas trop enflées, & qu'ils pussent mieux gouverner leur souffle. On nommoit flûtes *droites*, celles qu'ils tenoient de la main droite, & flûtes *gauches*, celles qu'ils tenoient de la gauche. La flûte droite avoit peu de trous & rendoit un son grave: la gauche en avoit plusieurs, & rendoit un son plus aigu. Quand les musiciens jouoient de ces deux flûtes de son différent, on disoit que la pièce avoit été jouée *tibiis imparibus* ou *tibiis dextris & sinistris*. Quand ils jouoient de deux flûtes de même son, l'on disoit que la pièce avoit été jouée *tibiis paribus dextris*, si c'étoit avec celles du son grave, ou *tibiis paribus sinistris*, si c'étoit avec les flûtes de son aigu.

Lorsqu'on voit, au titre, qu'une pièce avoit été jouée *tibiis paribus*, *dextris & sinistris*; cela ne doit pas être entendu d'une seule représentation, mais de plusieurs représentations différentes: *neque enim*, dit Donat, *omnia iisdem modis in uno cantico agebantur*, *sed sæpè mutatis*, *ut significant qui tres numeros in comædiis ponunt* M. M. C., *qui tres continent Mutatis Modis Cantici*, c'est-à-dire: « car la même pièce n'étoit pas toujours exécutée avec la même musique ou les mêmes modes: mais on en changeoit souvent, & c'est ce qu'on a voulu désigner en plaçant à la tête des comédies, ces trois signes M. M. C., lesquels signifient *Mutatis Modis Cantici*, les modes du chant ou la musique de la pièce étant changés. » On mettoit ces trois marques sous la liste des personnages, comme l'assure le même commentateur, qui avoit vu des manuscrits où étoient ces trois marques, & qui se sont perdus depuis.

Donat prétend que quand le sujet de la comédie étoit grave & sérieux, on ne se servoit que des flûtes égales droites, qu'on appeloit aussi *Lydiennes*, & qui avoient le son grave; que quand le sujet étoit fort enjoué, on ne se servoit que des flûtes égales gauches, *Tyriennes* ou *Sarranæ*, qui avoient le son aigu; enfin que quand le sujet étoit mêlé de l'enjoué & du sérieux, on prenoit les flûtes inégales, c'est-à-dire la droite & la gauche, qu'on nommoit *Phrygiennes*.

Mais, objecte avec raison madame Dacier, si le son des flûtes marquoit le sujet de la comédie, ce sujet étant toujours le même, on ne pouvoit & on ne devoit y employer que les mêmes flûtes. Or, nous voyons au titre de l'*heautontimorumenos*, que cette pièce fut jouée d'abord *tibiis imparibus*, & ensuite *duabus dextris*. Cependant le sujet n'avoit pas changé de nature. Ce n'étoit donc point le sujet des pièces qui régloit la musique, mais l'occasion où elles étoient représentées. En effet, il auroit été impertinent qu'une pièce faite pour honorer des funérailles, eût une musique enjouée. Quand elle étoit représentée pour de pareilles occasions, elle étoit accompagnée de flûtes *Lydiennes* ou droites: lorsqu'elle l'étoit pour des occasions de joie & de divertissement public, c'étoit *tibiis sarranis* ou *tyriis*, avec les deux flûtes gauches & aigues. Ainsi quand une pièce étoit jouée pendant les grandes fêtes, comme la joie & la religion s'y trouvoient mêlées, c'étoit ordinairement avec les flûtes inégales, ou une fois avec deux droites & ensuite avec deux gauches, ou en les prenant alternativement à chaque intermède.

Après toutes ces explications, madame Dacier, qui n'en est pas encore satisfaite, nous apprend que son père ne l'étoit pas davantage de celles qu'il avoit pu trouver, & qu'il étoit si en colère contre les flûtes, qu'il fit ces vers pour louer Minerve d'avoir jeté dans l'eau cet instrument, & pour maudire ceux qui l'en avoient retiré.

AD PALLADEM MINERVAM.

Cerebri liquor Paterni, Pallas attica,
Mollis medulla, sanguen & succus Jovis,
Quæ nec deam nec fæminam matrem cies,
Te, diva, meritò vates sapientem vocant:
Quæ olim tumentes cum videres bucculas,
Nitidos que ocellos nimiùm tendi spiritu,
Irata in undas tibiam projeceris.
O benè quòd illam nigris merseras aquis!

Benè quòd volueras esse nullam tibiam!
At qui profundo sustulit mersam vado,
Debebat ille consutâ gulâ emori:
Debebat ille, Marsyæ fatum oppetens
Siccasque arenas tabo irrorans viscerum,
Pellem boanti præbuisse tympano,
Tantum illa doctis tibia concinnat mali.
Salve itaque, ô Pallas, unici germen Jovis!
At vos perite, vos perite, tibiæ!

Ces vers il est vrai, sont comme le dit madame Dacier, dignes du siècle d'Auguste; mais ils ne nous apprennent rien sur ces flûtes qui avoient mis monsieur Le Févre dans une colère si poëtique.

On a longtems douté si *pares* & *impares* vouloient dire *doubles* & *simples*, ou *égales* & *inégales*, relativement à la longueur & à la grosseur. Cette dernière opinion semble avoir prévalu. En effet on ne voit dans aucun ancien monument de peinture ou de sculpture, les joueurs de flûte, soit pour les sacrifices, soit pour le théâtre, se servir d'une seule flûte; mais on les voit aussi souvent avec des doubles flûtes de différente longueur, que de la même longueur. Si l'harmonie, ou la musique en parties, ne fut pas pratiquée par les anciens, on doit supposer que les flûtes de longueur égale étoient à l'unisson, & que celles de longueur inégale, étoient à l'octave l'une de l'autre. Si au contraire ils pratiquoient l'harmonie, & que les flûtes inégales fussent, comme le prétendent quelques auteurs, à la tierce l'une de l'autre, ou le flûteur avoit l'art de jouer de temps en temps de l'une sans l'autre, c'est-à-dire d'en boucher une, ou ce devoit être une bien mauvaise harmonie que celle d'un air entier à la tierce.

Quant aux flûtes *droites* & *gauches*, il est plus difficile de s'en former une idée juste. La différence du nombre des trous établie par madame Dacier, ne paroît confirmée par aucun monument. Son explication semble pourtant la meilleure. Sans doute l'une des flûtes inégales avoit un son plus grave, l'autre plus aigu, & selon les occasions on employoit ou l'un ou l'autre ou tous les deux ensemble, à la distance d'une octave.

L'abbé Dubos avoit imaginé que lorsque les flûtes étoient inégales, la plus longue formoit une basse-continue ou faux-bourdon. Mais la nécessité d'une élocution claire & distincte sur le théâtre, & l'attachement des anciens pour leur poësie, leur auroient rendu le bruit & la confusion d'une pareille basse plus importuns dans une représentation dramatique, que le contrepoint le plus compliqué.

Il est assez ordinaire de voir l'une de ces flûtes inégales formée sur une ligne droite, & l'autre courbée vers l'extrémité. Hesychius, cité par Bartholinus, dit que la flûte courbe, étoit pour la main gauche, & la droite pour la main droite. Pline semble prouver que le plus long de ces deux instrumens étoit pour la main gauche; lorsqu'il dit qu'en coupant les roseaux dont on veut les faire, la partie la plus proche de la terre étant plus grande, sert pour les flûtes de la main gauche, &c.

Plusieurs des joueurs de flûtes-doubles, représentés dans les sculptures antiques, paroissent empoigner leurs instrumens, sans aucun mouvement des doigts. Dans plusieurs on n'aperçoit aucun trou dont ils pussent faire usage, ce qui sembleroit prouver qu'elles n'étoient modulées que par la bouche comme les trompettes & les cors.

Une autre difficulté qui se présente relativement à ces flûtes doubles, c'est de savoir si les deux tuyaux étoient séparés, ou s'ils étoient unis par une seule embouchure. Cette dernière opinion paroît la plus vraisemblable. Au reste l'usage de ces doubles flûtes, venoit sans doute de la nécessité de renforcer le son, dans des théâtres aussi vastes que ceux des anciens. Les muselières & l'enflure des joues, qu'on remarque dans les figures, prouvent que la quantité du son, étoit le principal objet des anciens; & cela est confirmé par l'histoire de plusieurs joueurs de flûte & de trompette, morts des efforts qu'ils faisoient pour faire briller leurs talens, & même dans le simple exercice de leur profession.

Ce furent ces efforts, & plus encore cette enflure des joues & cette convulsion de toute la figure, qui engagèrent Minerve à jetter dans une fontaine, la flûte qu'elle avoit inventée.

O benè quòd illam nigris merseras aquis!
Benè quòd volueras esse nullam tibiam!

Mais on fit bien de retirer de l'eau cet instrument; on a fait mieux encore de le perfectionner, de l'adoucir, de le rendre comme il est aujourd'hui, moins dangereux pour la poitrine, moins funeste à la beauté des traits, & surtout plus doux à l'oreille.

(*M. Ginguené.*)

FLUTÉ, ÉE, adj. On dit une voix *flûtée* pour exprimer celle dont la qualité douce & *ronde* s'approche le plus de la qualité du son de la flûte. Nous donnons l'épithete de ronde à cette espèce de voix, parce qu'il nous semble que le gosier pour la produire, doit prendre une forme ronde, semblable au trou qui sert d'embouchure à la flûte. Les voix au contraire, dont le son est aigu & perçant, pourraient-être produites par un gosier resserré en forme applatie, comme les anches de basson, de hautbois &c. C'est aux Anatomistes à juger cette conjecture.

On appelle aussi sons *flûtés*, ceux que l'on produit sur les instrumens à cordes & à archet, en appuyant légérement le doigt sur les cordes. (*Voyez sons harmoniques.*) (*M. Framery.*)

FOIBLE. *adj.* Temps foible. (Voyez *Temps.*)
(*J. J. Rousseau.*)

FOLIES D'ESPAGNE. Air de la danse du même nom, & qui étoit très à la mode autrefois. L'air des *folies* d'Espagne, passe alternativement du lent au vîte & du vîte au lent. Quantité de musiciens, & en-

tr'autres le fameux *Corelli*, se sont exercés à composer des variations sur cet air. (*M. de Castilhon.*)

FONDAMENTAL. *adj.* Son *fondamental* est celui qui sert de fondement à l'accord; (Voyez *Accord.*) ou au ton; (Voyez *Tonique.*) Basse *fondamentale* est celle qui sert de fondement à l'harmonie. (Voyez *Basse-fondamentale.*) Accord *fondamental* est celui dont la basse est *fondamentale*, & dont les sons sont arrangés selon l'ordre de leur génération: mais comme cet ordre écarte extrêmement les parties, on les rapproche par des combinaisons ou renversemens, & pourvu que la basse reste la même, l'accord ne laisse pas pour cela de porter le nom de *fondamental.* Tel est, par exemple, cet accord *ut mi sol*, renfermé dans un intervalle de quinte: au lieu que dans l'ordre de sa génération *ut sol mi*, il comprend une dixième & même une dix-septième; puisque l'*ut fondamental* n'est pas la quinte de *sol*, mais l'octave de cette quinte. (*J. J. Rousseau.*)

FONDAMENTAL. adject. Terme fort usité dans la *musique moderne*: on dit *son fondamental*, *accord fondamental*, *basse-fondamentale*; ce qu'il est nécessaire d'expliquer plus en détail, afin d'en donner une idée précise.

SON FONDAMENTAL. C'est une vérité d'expérience reconnue depuis longtems, qu'un son rendu par un corps, n'est pas unique de sa nature, & qu'il est accompagné d'autres sons, qui sont, 1°. L'octave au-dessus du son principal; 2°. la douzième & la dix-septième majeure au-dessus de ce même ton, c'est-à-dire l'octave au-dessus de la quinte du son principal, & la double octave au-dessus de la tierce majeure de ce même ton. Cette expérience est principalement sensible sur les grosses cordes d'un violoncelle, dont le son étant fort grave, laisse distinguer assez facilement à une oreille tant soit peu exercée, la douzième & la dix-septième dont il s'agit. Elles s'entendent même beaucoup plus aisément que l'octave du son principal, qu'il est quelquefois difficile de distinguer, à cause de l'identité d'un son & de son octave, qui les rend faciles à confondre. Voyez *octave*. voyez aussi le premier chapitre de la *génération harmonique* de M. Rameau, & d'autres ouvrages du même auteur, où l'expérience dont nous parlons est détaillée. On peut la faire aisément sur une des basses cordes d'un clavecin, en frappant fortement la touche, & en retirant brusquement le doigt; car le son principal s'amortit presque tout d'un coup, & laisse entendre après lui, même à des oreilles peu musicales, deux sons aigus qu'il est facile de reconnoître pour la douzième & la dix-septième du son principal.

Ce son principal, le seul qu'on entende, quand on ne fait pas attention aux autres, mais qui fait entendre en même tems à une oreille un peu attentive, son octave, sa douzième & sa dix-septième majeure, est proprement ce qu'on appelle *son fondamental*, parce qu'il est, pour ainsi dire, la basse & le fondement des autres, qui n'existeraient pas sans lui.

Voilà tout ce que la nature nous donne immédiatement, & par elle-même dans la résonnance du corps sonore; mais l'art y a beaucoup ajoûté, & en conséquence, on a étendu la dénomination de *son fondamental* à différens autres sons. C'est ce qu'il faut développer.

Si l'on accorde avec le corps sonore deux autres corps, dont l'un soit à la douzième au-dessous du corps sonore, & l'autre à la dix-septième majeure au-dessous; ces deux derniers corps frémiront sans résonner, (a) dès qu'on fera résonner le premier: de plus, ces deux derniers corps en frémissant, se diviseront par une espèce d'ondulation, l'un en trois, l'autre en cinq parties égales; & ces parties dans lesquelles ils se divisent, rendroient l'octave du son principal, si en frémissant elles résonnoient.

Ainsi supposons qu'une corde pincée ou frappée, rende un son que j'appellerai *ut*, les cordes à la douzième & à la dix-septième majeure au-dessous frémiront. Or, ces cordes sont un *fa* & un *la bémol*: de sorte que si ces cordes résonnoient dans leur totalité, on entendroit ce chant, ou plutôt cet accord, *la bémol, fa ut*, dont le plus haut ton *ut* est à la dix-septième majeure au-dessus de *la bémol*, & à la douzième au dessus de *fa*.

Ainsi il résulte des deux expériences que nous venons de rapporter; 1°. Qu'en frappant un seul son quelconque, *ut* par exemple, on entendra en même tems sa douzième au-dessus *sol*, & sa dix-septième majeure au-dessus *mi*; 2°. que les cordes *la bémol* & *fa*, qui seront à la dix-septième majeure au-dessous d'*ut*, & à la douzième au-dessous, frémiront sans résonner.

Or, la douzième est l'octave de la quinte, & la dix-septième majeure, l'est de la tierce majeure: & comme nous avons une facilité naturelle à confondre les sons avec leurs octaves. (Voyez *octave*), il s'ensuit 1°. qu'au lieu des trois sons *ut* fondamental, *sol* douzième & *mi* dix-septième majeure qu'on entend en même tems, on peut substituer ceux-ci, qui n'en différeront presque pas quant à l'effet, *ut*, *mi* tierce majeure, *sol* quinte: ces trois sons forment l'accord qu'on nomme *accord parfait majeur*, & dans lequel le son *ut* est encore regardé comme *fondamental*, quoiqu'il ne le soit pas immédiatement, & qu'il ne le devienne que par une espèce d'extension, en substituant à la douzième & à la dix-septième, les octaves de ces deux sons. 2°. De même au lieu de trois sons, *ut* son principal, *la bémol* dix-septième majeure au-dessous d'*ut*, & *fa* douzième au-dessous, qu'on entendroit si les cordes *fa* & *la bémol* résonnoient en totalité, on peut imaginer ceux-ci (en mettant la quinte & la tierce majeure, au lieu de la douzième & la dix-septième), *fa* quinte au-dessous d'*ut*, *la bémol*, tierce majeure au-dessous

au-dessous *ut fondamental*. Or, *la bémol* faisant une tierce majeure avec *ut*, fait une tierce mineure avec *fa*; ce qui produit un autre accord appelé *accord parfait mineur*; voyez *accord* & *mineur*. Dans cet accord, il n'y a proprement aucun *son fondamental* : car *fa* ne fait point entendre *la bémol*, comme *ut* fait entendre *mi*. De plus, si l'on regardoit ici quelque son comme *fondamental* quoi qu'improprement, ce devroit être le son le plus haut *ut* (*b*) : car c'est ce son qui fait frémir *fa* & *la bémol*, & c'est du frémissement de *fa* & de *la bémol*, occasionné par la résonnance d'*ut*, qu'on a tiré l'accord mineur *fa*, *la bémol*, *ut*. Cependant comme la corde *fa* en résonnant fait entendre *ut*, quoiqu'elle ne fasse ni entendre ni frémir *la bémol*, on regarde le son le plus bas *fa*, comme *fondamental* dans l'accord mineur *fa*, *la bémol*, *ut*, comme le son le plus bas *ut*, est *fondamental* dans l'accord majeur *ut mi sol*.

Tel est l'origine que M. Rameau donne à l'accord & au mode mineur; origine que nous pourrons discuter à MODE MINEUR, en examinant les objections qu'on lui a faites ou qu'on peut lui faire sur ce sujet, & en appréciant ces objections. Quoi qu'il en soit, il est au moins certain que dans tout accord parfait, soit majeur, soit mineur, formé d'un son principal, de sa tierce majeure ou mineure & de sa quinte, on appelle *fondamental* le son principal, qui est le plus grave ou le plus bas de l'accord (*c*).

Quelques physiciens ont entrepris d'expliquer ce singulier phénomène de la résonnance de la douzième & de la dix-septième majeure, conjointement avec l'octave; mais de toutes les explications qu'on en a données, il n'y en a que deux qui nous paroissent mériter qu'on en fasse mention.

La première est de M. Daniel Bernouilli. Ce grand géomètre prétend dans les *mémoires de l'académie des sciences de Prusse, pour l'année* 1753, que la vibration d'une corde est un mélange de plusieurs vibrations partielles; qu'il faut distinguer dans une corde en vibration différens points qui sont comme des espèces de nœuds ou points fixes, autour desquels oscille la partie de la corde comprise entre deux de ces points voisins l'un de l'autre; je dis *comme des espèces de nœuds ou points fixes*; car ces points ne sont pas véritablement immobiles, ils ne le sont, ou plutôt ils ne sont considérés comme tels, que par rapport à la partie de la corde qui oscille entre deux; & d'ailleurs ils font eux-mêmes des vibrations par rapport aux deux extrémités véritablement fixes de la corde. Or dans cette supposition, M. Daniel Bernouilli prouve que tous les points de la corde ne font pas leurs vibrations en même-temps; mais que les uns font deux vibrations, les autres trois, &c. pendant que d'autres n'en font qu'une; & c'est par-là qu'il explique la multiplicité de sons qu'on entend dans le frémissement d'une même corde; car on sait que la différence des sons vient de celle des vibrations.

Comme M. Daniel Bernouilli attaque dans ce mémoire la théorie que j'ai donnée le premier de la vibration des corps sonores, voyez l'article *Corde*; j'ai cru devoir répondre à ses objections par un écrit particulier que j'espère publier dans une autre occasion; mais cette discussion n'étant point ici de mon sujet, je me borne à la question présente. J'accorde d'abord à M. Bernouilli ce que je ne crois pas, & ce que M. Euler me paroît avoir très-bien réfuté dans les mémoires de l'académie de Berlin 1753, savoir, qu'une corde en vibration décrit toujours ou une trochoïde simple, ou une courbe, qui n'est autre chose que le mélange de plusieurs trochoïdes. En admettant cette proposition, j'observe d'abord que dans les cas ou la courbe décrite sera une trochoïde simple (ce qui peut & doit arriver souvent, & ce que M. Bernouilli semble supposer lui-même) tous les points feront leurs vibrations en même-temps, & que par conséquent il n'y aura point de son multiple : or cela est contraire à l'expérience, puisque toute corde mise en vibration fait entendre plusieurs sons à la fois.

Je demande de plus, 1°., ce que M. Daniel Bernouilli n'a point expliqué, quelle sera la cause qui déterminera la corde vibrante à être un mélange de plusieurs trochoïdes? 2°., Ce qu'il a expliqué encore moins, quelle sera la cause qui déterminera constamment ces trochoïdes à être telles qu'on entende l'octave, la douzième & la dix-septième, plutôt que tout autre son? On concevroit aisément comment la corde feroit entendre, outre le son principal, l'octave, la douzième & la dix-septième, si les points de la corde qui forment les extrémités des trochoïdes partielles, étoient de véritables nœuds ou points fixes, tels que les parties de la corde comprises entre ces nœuds, fissent dans le même temps, la première, une vibration; la seconde, deux; la troisième, trois; la quatrième, quatre; la cinquième, cinq, &c. En ce cas, on pourroit regarder la corde comme composée de cinq parties différentes, placées en ligne droite, immobiles chacune à leurs extrémités, & formant par leurs différentes longueurs cette suite ou progression, $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}$, &c.; mais l'expérience démontre que cela n'est pas ainsi. Dans une corde qui fait librement ses vibrations, on ne remarque point d'autres nœuds ou points absolument fixes que l'extrémité, & M. Bernouilli paroît admettre cette vérité.

Il est vrai qu'en regardant les nœuds comme mobiles, & en supposant d'ailleurs que la corde vibrante soit un mélange de plusieurs trochoïdes, les différens points de cette corde font leurs vibrations en différens temps; mais il est aisé de voir que cette différence de vibrations ne peut servir à expliquer la multiplicité des sons. En effet, supposons pour

plus de simplicité & pour nous faire plus facilement entendre, que la corde vibrante forme uniquement deux trochoïdes égales, ensorte que le point de milieu de la corde soit l'extrémité commune des deux trochoïdes; nous convenons que tandis que ce point de milieu de la corde fera une vibration, le point de milieu de chaque trochoïde en fera deux; mais il est aisé de faire voir, & je l'ai démontré dans l'écrit dont j'ai fait mention plus haut, que ces deux vibrations ne se feront pas chacune dans un temps égal, & qu'ainsi la réunion de ces deux vibrations ne doit point produire l'octave du son principal, donné par le point de milieu de la corde: car pour qu'on entende cette octave, il faut non-seulement que l'oreille soit frappée par deux vibrations en même temps, il faut de plus que ces deux vibrations soient chacune d'égale durée. C'est pour cela qu'une corde qui est la moitié d'une autre, tout le reste d'ailleurs égal, fait entendre l'octave du son que cette autre produit; parce que non-seulement la petite corde fait deux vibrations pendant que la grande en fait une, mais qu'elle fait une vibration pendant que la grande en fait la moitié d'une: autrement, si les vibrations de la petite corde ne se faisoient pas dans le même temps, elle feroit entendre successivement plusieurs sons dont le mélange ne formeroit qu'un bruit confus. Concluons donc de ces réflexions, que les vibrations différentes des différens points de la corde ne suffisent pas pour expliquer la multiplicité des sons qu'elle produit. Ce n'est pas tout: si le point de milieu de la corde fait une vibration tandis que le point de milieu de chaque trochoïde en fait deux, il est aisé de voir que les autres points participeront plus ou moins de la loi du mouvement de ces deux trochoïdes, selon qu'ils en seront plus ou moins proches. Ainsi, à proprement parler, la loi des vibrations de chaque point sera différente, & chacun devroit produire un son particulier, qui, par son mélange avec les autres, ne devroit former qu'une harmonie confuse & une espèce de cacophonie. Pourquoi cela n'arrive-t-il pas? & pourquoi l'oreille ne distingue-t-elle dans le son de la corde, que ceux qui forment l'accord parfait? Il me semble donc que la théorie de M. Bernouilli, que je viens d'exposer, ne suffit pas pour expliquer le phénomène dont il est question; quoique cette théorie ingénieuse ait obtenu le suffrage de M. Euler lui-même, peu d'accord d'ailleurs, ainsi que moi, avec M. Daniel Bernouilli, sur la nature des courbes que forme une corde vibrante.

D'autres auteurs expliquent ainsi la multiplicité des sons rendus par une même corde. Il y a, disent-ils, dans l'air des parties de différent ressort, différemment tendues, & qui par conséquent doivent faire leurs vibrations les unes plus lentement, les autres plus vîte. Quand on met une corde en vibration, cette corde communique principalement son mouvement aux parties de l'air qui sont tendues au même degré qu'elle, & par conséquent doivent faire leurs vibrations en même-temps; de manière que ces vibrations commencent & s'achèvent avec celles de la corde, & par conséquent la favorisent entièrement & constamment, & en sont favorisées de même. Après ces parties de l'air, celles dont les vibrations peuvent le moins toucher celles de la corde & en être le moins troublées, sont celles qui font le double de vibrations dans le même temps, parce que ces vibrations recommencent de deux en deux avec celles de la corde. Le mouvement que ces parties de l'air reçoivent par le mouvement de la corde, doit donc y persévérer aussi quelque temps, quoique moins fortement que dans les premières. Par la même raison, les parties de l'air qui feroient trois, quatre, cinq, &c. vibrations dans le même temps, doivent aussi participer un peu au mouvement de la corde, mais ce mouvement doit toujours aller en diminuant de force, jusqu'à ce qu'enfin il soit insensible. Cette hypothèse est ingénieuse; mais je demande 1°. pourquoi on n'entend que des sons plus aigus que le son principal; pourquoi on n'entend point l'octave au-dessous, la douzième au-dessous, la dix-septième au-dessous? Il semble qu'on devroit, dans cette hypothèse, les entendre du moins aussi distinctement que les sons au-dessus: car les parties d'air qui font, par exemple, une vibration pendant trois vibrations de la corde principale, sont dans le même cas, par rapport à la concurrence de leurs mouvemens, que celles qui font trois vibrations tandis que la corde en fait une. D'ailleurs, l'expérience prouve que si l'on fait résonner une corde, & qu'on ait en même-temps près d'elle quatre autres cordes tendues, dont la première soit le tiers; la seconde, le cinquième de la grande; la troisième triple, la quatrième quintuple; les deux premières de ces cordes résonneront au bruit de la principale, les deux autres ne feront que frémir sans résonner, & se diviseront seulement en frémissant l'une en trois, l'autre en cinq parties égales à la première. Or, dans l'hypothèse présente, il semble que ces deux dernières cordes devroient résonner bien plutôt que les deux autres: en effet, celles-ci sont principalement ébranlées & forcées à résonner par des parties d'air dont les vibrations se font en trois fois, en cinq fois moins de temps que celles de la corde principale; les deux autres qui se divisent en parties égales à la corde principale, sont évidemment ébranlées (je parle dans l'hypothèse dont il s'agit) par les parties d'air dont la vibration est la plus forte, par celles qui sont à l'unisson de la corde principale, pourquoi ne font-elles que frémir, tandis que les autres résonnent? Enfin, il me semble que la concurrence plus ou moins grande des vibrations est ici un principe absolument illusoire. Pour le montrer, supposons d'abord qu'une corde fasse deux vibrations pendant qu'une corde double en fait une. Je remarque, ce qu'il est très-aisé de voir, que les vibrations ne seront réellement concourantes, c'est-à-dire, commençantes en même-temps, & se faisant *dans le même sens*, qu'après deux vibrations de la grande corde & quatre de la petite: ainsi dans le temps que

la grande corde fait deux vibrations, les vibrations de cette grande corde seront moitié troublées par des vibrations contraires, moitié favorisées par des vibrations dans le même sens. Prenons maintenant une corde qui fasse cinq vibrations pendant que la grande en fait une : il est encore aisé de voir que les vibrations seront vraiment concourantes à la fin d'une vibration de la grande corde, & que pendant cette vibration, elle aura été troublée par deux vibrations contraires de la petite corde, & favorisée par trois vibrations dans le même sens, & en général troublée pendant la plus petite moitié des vibrations, & favorisée durant la plus grande moitié. Donc une corde qui fait une vibration pendant le temps qu'une autre en fait un nombre complet quelconque, est (exactement, ou à très-peu près) également troublée & également favorisée par celle-ci, quelque soit ce nombre. Il n'y a donc pas de raison, ce me semble, pour que certaines parties d'air soient plus ébranlées que d'autres par le mouvement de la corde, à l'exception de celles qui seroient à l'unisson. Ainsi, ou les autres ne seront point ébranlées, ou elles le seront toutes à peu près de même, & il n'en résultera qu'un son simple ou une cacophonie. Enfin, quand il y a plusieurs cordes tendues & qu'on en fait résonner une, il semble que suivant cette hypothèse, celles qui sont à l'octave devroient moins frémir & moins résonner que celles qui sont, par exemple, à la douzième ou à la dix-septième au-dessus, puisque les vibrations de celle-ci sont plus souvent concourantes avec les vibrations de la corde principale qu'elles ne lui sont contraires; au lieu que les vibrations des cordes à l'octave sont aussi souvent contraires que concourantes avec les vibrations de la corde principale. Cependant l'expérience prouve que l'octave résonne davantage : donc tout ce systême porte à faux.

J'ai supposé jusqu'ici, avec les physiciens dont je parle, qu'en effet les parties de l'air étoient différemment tendues. Il ne s'agit pas ici d'examiner si cette hypothèse est fondée; sur quoi, voyez l'article *Son* : il suffit d'avoir montré qu'elle ne peut servir à expliquer d'une manière satisfaisante le phénomène de la multiplicité des sons rendus par une même corde.

Quoi qu'il en soit, outre l'accord de la douzième & de la dix-septième majeure donnée par la nature, on a formé d'autres accords principaux qui entrent aussi dans la musique, & qui y produisent même beaucoup d'effet & de variété. On a donné en général à tous ces accords le nom de *fondamentaux*, parce que tous les autres accords en dérivent & n'en sont que des renversemens. (Voyez *Accord*, *Basse continue* & *Renversement.*) & dans chacun de ces accords *fondamentaux*, on a appelé *son fondamental* le son le plus grave de l'accord. (Voyez *Systême.*)

Accords fondamentaux. M. Rousseau en a donné la liste au mot *Accord.* Sans rien répéter de ce qu'il a dit à cet article, nous y ajouterons qu'il n'y a proprement que trois accords *fondamentaux* : accord parfait, accord de sixte, accord de septième.

Accord parfait. Il est de deux sortes, majeur ou mineur, selon que la tierce est majeure ou mineure. L'accord majeur est donné immédiatement, ou presque immédiatement par la nature; immédiatement, quand il renferme la douzième & la dix-septième; presque immédiatement quand il ne renferme que la tierce & la quinte, qui en sont les octaves ou répliques. (Voyez *Octave* & *Réplique.*) Quand cet accord est exactement conforme à celui que la nature donne, c'est-à-dire, quand il renferme le son principal, la douzième & la dix-septième majeure, alors il produit l'effet le plus frappant dont il soit susceptible; comme dans le chœur, *l'amour triomphe*, de Pygmalion. L'accord mineur, quoiqu'il ne soit pas donné immédiatement par la nature, & qu'il paroisse plutôt l'ouvrage de l'art, est cependant fort agréable, & souvent même plus propre que le majeur à certaines expressions, comme celles de la tendresse, de la tristesse, &c.

Accord de sixte. Il y en a de trois sortes. Les deux premiers s'appellent *accords de sixte ajoutée*, ils se pratiquent sur la sous-dominante du ton. (Voyez *Sous-dominante.*) La sixte y est toujours majeure, & la tierce majeure ou mineure, selon que le mode est majeur ou mineur. Ces deux accords ne diffèrent donc que par leur tierce. Ainsi dans le ton majeur d'*ut*, on pratique sur la sous-dominante *fa*, l'accord *fa la ut re*, dont la tierce est majeure & la sixte majeure; & dans le ton mineur de *la*, on pratique sur la sous-dominante *re*, l'accord *re fa la si*, dont la tierce est mineure, la sixte étant toujours majeure. (*d.*)

Outre ces deux accords, il y en a un autre qui produit en plusieurs occasions un très-bon effet, & qui est pratiqué sur-tout par les Italiens (*e*,) on l'appelle *accord de sixte superflue* ou de *sixte italienne.* il est composé d'une tierce majeure, d'une quarte superflue ou triton, & d'une tierce majeure en cette sorte, *fa la si re* ✱. Ce n'est pas proprement un accord de sixte; car de *fa* au *re* dièse, il y a une vraie septième (*f*;) mais l'usage l'a ainsi nommé, en désignant seulement la sixte par l'épithète de *superflue.* (Voyez *Superflu* & *intervalle.*) Il paroît très-difficile de déterminer d'une façon bien nette & bien convaincante, l'origine de cet accord; en effet, comment assigner d'une manière satisfaisante l'origine d'un accord *fondamental* qui renferme tant de dissonances, *fa si*, *fa re* ✱, *la si*, *la re* ✱, & qui pourtant n'en est pas moins employé avec succès, comme l'oreille peut en juger? Ce qu'on peut imaginer de plus plausible là-dessus, ne l'est guère. (Voyez *Sixte superflue.*) On peut regarder cet accord comme renversé de *si re* ✱ *fa la*, qui n'est autre chose que l'accord *si re fa la*, usité dans la basse fondamentale, en conséquence du double emploi (Voyez *Double emploi.*)

& dont on a rendu la tierce majeure pour produire l'impreſſion du mode de *mi* par ſa note ſenſible *re* ✳; enſorte que l'on a pour ainſi dire à la fois l'impreſſion imparfaite de deux modes, celui de *mi* par la note *re* ✳ ſubſtituée au *re*, & de celui de *la*; mais pourquoi ſe permet-on de rendre majeure la tierce de *ſi* à *re?* Sur quelles raiſons cette altération eſt-elle appuyée, ſur-tout lorſqu'elle produit deux diſſonances de plus? d'ailleurs, ſi l'on en croit M. Rouſſeau, au mot *Accord*, l'accord *fondamental fa la ſi re* ✳ ne ſe renverſe point: peut-on donc le regarder comme renverſé de *ſi re* ✳ *fa la?* je m'en rapporte ſur cette queſtion à des lumières ſupérieures aux miennes (*g.*) On pourroit peut-être dire auſſi que l'accord *ſi re* ✳ *fa la*, n'eſt autre choſe que l'accord de dominante tonique *ſi re* ✳ *fa* ✳ *la*, dans le mode de *mi*, accord dont on a rendu le *fa* naturel. Cette origine me paroît encore plus forcée que la précédente.

Mais ſoit qu'on aſſigne à cet accord une origine, ſoit qu'on ne lui en aſſigne point; il eſt certain qu'on doit le regarder comme un accord *fondamental*, puiſqu'il n'a point de baſſe fondamentale; ainſi M. Rouſſeau au mot ACCORD a eu très-grande raiſon de placer parmi les accords *fondamentaux* cet accord de ſixte ſuperflue, dont les autres auteurs françois n'avoient point fait mention, au moins que je ſache, & dont j'avoue que j'ignorois l'exiſtence quand je compoſai mes élémens de muſique, quoique M. Rouſſeau en eût déja parlé. M. de Bethiſy, dans un ouvrage ſur la théorie & la pratique de la muſique, publié en 1754, dit qu'il ne ſe ſouvient point que M. Rameau ait parlé de cet accord dans ſes ouvrages, quoiqu'il l'ait employé quelquefois, par exemple, dans un chœur du premier acte de Caſtor & Pollux. M. de Bethiſy donne des exemples de l'emploi de cet accord dans la baſſe continue; mais il laiſſe en blanc l'accord qui lui répond dans ſa baſſe *fondamentale*.

Accords de ſeptième. Il y a pluſieurs ſortes d'accords de ſeptième *fondamentaux*. Le premier eſt formé d'une tierce majeure & de deux tierces mineures, comme *ſol ſi re fa*; il ſe pratique ſur la dominante des tons majeurs & mineurs. (Voyez *Dominante*, *Mode*, *Harmonie*, &c.) Le ſecond eſt formé d'une tierce mineure, d'une tierce majeure & d'une tierce mineure, comme *re fa la ut*, & ſe pratique ſur la ſeconde note des tons majeurs: ſurquoi *voyez l'article Double Emploi.* Le troiſième eſt formé de deux tierces mineures & d'une tierce majeure, comme *ſi re fa la*; il ſe pratique ſur la ſeconde note des tons mineurs: ſur quoi *voyez* auſſi *Double Emploi.* Le quatrième eſt formé d'une tierce majeure, d'une tierce mineure & d'une tierce majeure, comme *ut mi ſol ſi*; il ſe pratique ſur une tonique ou autre note, rendue par-là dominante imparfaite. Le cinquième eſt appelé *Accord de ſeptième diminuée*; il eſt formé de trois tierces mineures, *ſol* ✳ *ſi re fa*; il ſe pratique ſur la note ſenſible des tons mineurs. Cet accord n'eſt qu'improprement accord de ſeptième; car du *ſol* ✳ au *fa* il n'y a qu'une ſixte. Cependant l'uſage lui a donné le nom de ſeptième, en y ajoutant l'épithète de *diminuée.* (Voy. *Diminué* & *Intervalle.*) On peut avec M. Rameau regarder cet accord comme dérivé de l'accord de la dominante du mode mineur, réuni à celui de la ſous-dominante, (voyez *mes Elémens de muſique*, & la ſuite de cet article.) Mais qu'il ſoit dérivé ou non de ces deux accords, il eſt certain qu'il a lieu dans la baſſe fondamentale, ſuivant M. Rameau lui-même: ainſi M. Rouſſeau a eu raiſon de dire au mot ACCOMPAGNEMENT, que l'accord parfait peut être précédé non-ſeulement de l'accord de la dominante & de celui de la ſous-dominante, mais encore de l'accord de ſeptième diminuée & même de celui de ſixte ſuperflue. Soit qu'on regarde ces accords comme dérivés de quelqu'autre ou non, il eſt certain qu'ils entrent dans la baſſe *fondamentale*, & que par conſéquent l'obſervation de M. Rouſſeau eſt très-exacte.

Nous avons expliqué au mot *diſſonance*, l'origine la plus naturelle des accords *fondamentaux* de la dominante & de la ſous-dominante *ſol ſi re fa*, *fa la ut re*; & ſi en cet endroit nous n'avons point cité le chapitre IX de la génération harmonique de M. Rameau, comme on nous l'a reproché, c'eſt qu'il nous a paru que dans ce chapitre, l'auteur inſiſtoit préférablement ſur une autre origine de la diſſonance, origine fondée ſur des proportions & progreſſions dont la conſidération nous ſemble abſolument inutile dans cette matière. Les remarques que fait M. Rouſſeau au mot *diſſonance*, ſur cet uſage des proportions, nous ont paru aſſez juſtes pour chercher dans les principes même de M. Rameau une autre origine de la diſſonance; origine dont il ne paroît pas avoir ſenti tout le prix, puiſqu'il ne l'a tout au plus que légérement indiquée. Ce que nous diſons ici n'a point pour objet de rien ôter à M. Rameau; mais de faire voir que dans l'article *diſſonance*, nous nous ſommes très-exactement exprimés ſur la matière dont il étoit queſtion.

Il eſt eſſentiel à l'accord de ſeptième qui ſe pratique ſur la dominante tonique, de porter toujours la tierce majeure; cette tierce majeure eſt la note ſenſible du ton. Voyez *note ſenſible;* elle monte naturellement à la tonique; comme la dominante y deſcend: ainſi elle annonce le plus parfait de tous les repos appelé *cadence parfaite.* Voyez *Cadence.* Telles ſont en ſubſtance les raiſons qui font porter la tierce majeure à l'accord dont il s'agit, ſoit que le ton ſoit d'ailleurs majeur ou mineur (Voyez *mes élémens de muſique*, art. 77 & 109.)

Il n'en eſt pas de même de l'accord de ſixte, pratiqué ſur la ſous-dominante: la tierce eſt majeure ou mineure, ſelon que le mode eſt majeur ou mineur; mais ſa ſixte eſt toujours majeure, parce qu'elle eſt la quinte de la dominante qu'elle repréſente dans cet accord, comme on l'a expliqué au mot *diſſonance*, à la fin.

Les accords de septième, tels que *ut mi sol si*, ne sont autre chose que l'accord de dominante tonique *ut mi sol si b* du mode de *fa*, dans lequel on a changé le *si b* en *si* naturel, pour conserver l'impression du mode d'*ut*. Sur quoi voyez mes *élémens de musique*, art. 115, & l'art. *Dominante* (*h*).

A l'égard de l'accord de septième diminuée, tel que *sol* * *si re fa*, voyez *septième diminuée*, nous en avons indiqué l'origine ci-dessus; on peut le regarder comme formé des deux accords *mi sol* * *si re* & *re fa la si* de la dominante tonique & de la sous-dominante dans le mode de *la*, qu'on a réunis ensemble; en retranchant d'un côté la dominante *mi*, dont la note sensible *sol* * est sensée tenir la place; & de l'autre la note *la*, qui est sous-entendue dans la quinte *re*. On peut voir au mot *harmonique*, l'usage de cet accord pour passer d'un ton dans un autre qui ne lui est point relatif (*i*).

Il nous reste encore un mot à dire sur l'origine que nous avons donnée à la dissonance de la sous-dominante, au mot *dissonance*. Nous avons dit que dans l'accord *fa la ut* on ne pouvoit faire entrer la dissonance *sol*, parce qu'elle dissoneroit doublement avec *sol* & avec *la*. M. Rousseau, un peu plus haut & dans le même article, se sert d'une raison semblable pour rejeter le *la* ajouté à l'accord *sol si re*. En vain objecteroit-on qu'on trouve au mot *accord* cette double dissonance dans certains accords; nous répondrions que ces accords, quelque origine qu'on leur donne, n'appartiennent point à la basse fondamentale; que ce ne sont point des accords primitifs; qu'ils sont pour la plupart si durs, qu'on est obligé d'en retrancher différens sons pour en adoucir la dureté. Ainsi les dissonances tolérées dans ces accords, ne doivent point être permises dans des accords primitifs & *fondamentaux*, dans lesquels, si on altère par des dissonances l'accord parfait, afin de faire sentir le mode, on ne doit au moins altérer l'harmonie de cet accord que le plus foiblement qu'il est possible.

Basse fondamentale. On a déja vu au mot *basse* sa définition; elle ne renferme que les accords *fondamentaux* dont nous venons de parler & qui sont au nombre de dix, savoir, les cinq accords de septième, l'accord de sixte superflue, les deux accords parfaits, & les deux accords de sous-dominante. On a vu dans le même article qui vient d'être cité, les principales règles sur lesquelles on doit former la *basse fondamentale*, & on peut les voir expliquées plus en détail, d'après M. Rameau, dans mes *élémens de musique*. On trouvera au mot *septième diminuée*, les règles particulières de cet accord.

Mais on nous permettra de faire ici aux musiciens une question: pourquoi n'a-t-on employé jusqu'ici, dans la *basse fondamentale*, que les dix sortes d'accords dont nous venons de parler? Nous avons vu avec quel succès les Italiens font usage de l'accord de sixte superflue, que la basse *fondamentale* ne paroît pas donner; nous avons vu comment on a introduit dans cette même basse les différens accords de septième: est-il bien certain qu'on ne puisse employer dans la *basse fondamentale* que ces accords, & dans la basse continue que leurs dérivés? l'oreille est ici le vrai juge, ou plutôt le seul; tout ce qu'elle nous présentera comme bon, devra sans doute, ou pourra du moins être employé quelquefois avec succès: ce sera ensuite à la théorie à chercher l'origine de nouveaux accords, ou si elle n'y réussit pas, à ne point lui en donner d'autres qu'eux-mêmes. Je crains que la plupart des musiciens, les uns aveuglés par la routine, les autres prévenus par des systêmes, n'aient pas tiré de l'harmonie tout le parti qu'ils auroient pu, & qu'ils n'aient exclus une infinité d'accords qui pourroient en bien des occasions produire de bons effets. Pour ne parler ici que d'un petit nombre de ces accords; par quelle raison n'emploie-t-on jamais dans l'harmonie les accords *ut mi sol* * *ut*, *ut mi sol* * *si*, dont le premier n'a proprement aucune dissonance (*k*), & le second n'en contient qu'une, comme l'accord usité *ut mi sol si*? n'y a-t-il point d'occasion ou de pareils accords puissent être employés, ne fut-ce que par licence; car on fait combien les licences sont fréquentes en musique (*l*)? & pour n'en donner ici qu'un seul exemple analogue à l'objet dont il s'agit, M. Rameau n'a-t-il pas fait chanter dans un air de trompette, des fêtes de l'hymen, p. 132. Les deux parties supérieures à la tierce majeure l'une de l'autre (*m*)? Quoi! deux tierces majeures de suite, & à plus forte raison une suite de tierces majeures ne sont pas interdites par lui-même: pourquoi donc ne pourroit-on pas quelquefois faire entendre dans un même accord deux tierces majeures ensemble? & cela ne se pratique-t-il pas en effet dans l'accord *ut mi sol* * *si re*, nommé *de quinte superflue*, & qui étant pratiqué dans l'harmonie, semble autoriser à plus forte raison les deux dont nous venons de parler? Si ces accords ne peuvent entrer dans la *basse fondamentale*, ne pourroient-ils pas au moins entrer dans la basse continue? si l'oreille les jugeoit trop durs en les rendant complets, ne pourroit-on pas les adoucir par le retranchement de quelques sons, pourvu qu'on laissât toujours subsister le *sol* *, qui constitue la différence essentielle entre ces accords & les mêmes accords tels qu'on les emploie d'ordinaire, en y mettant le *sol* au lieu de *sol* *? Ce n'est pas tout: imaginons cette liste d'accords terminés tous ou par l'octave ou par la septième majeure, & dont les trois premiers sons forment des tierces.

ut mi sol * *ut*
ut mi sol * *si*
ut mi b sol si
ut mi b sol b ut (*n*)
ut mi b sol b si

Pourquoi ces accords, dont aucun, excepté le dernier, ne renferme plus d'une ou de deux disso-

nances, sont-ils proscrits de l'harmonie? est-il bien certain, par l'expérience (car encore une fois l'expérience est ici le juge) qu'aucun d'eux ne puisse être employé en aucune occasion, en les considérant *soit en eux-mêmes, soit par rapport à ceux qui doivent les précéder ou les suivre?* Je ne parle point d'une infinité d'autres accords, sur lesquels je pourrois faire une question semblable; accords qu'il est aisé de former par des combinaisons qu'on peut varier en un grand nombre de manières, qui ne doivent être ni admis, ni aussi rejetés sans épreuve, & sur lesquels on n'en a peut-être jamais fait aucune, tels que ceux-ci:

ut mi sol ※ *si b*
ut mi b sol ※ *ut* (o)
ut mi b sol ※ *si*
ut mi b sol ※ *si b*
ut mi sol la b
ut mi sol ※ *la*
ut mi b sol ※ *la*
ut mi sol b si
ut mi sol b la b, &c. &c.

Il est aisé de voir qu'on peut rendre cette liste beaucoup plus longue.

Je sens toute mon insuffisance pour décider de pareilles questions; mais je désirerois que quelque musicien consommé (& sur-tout, je le répète, non prévenu d'aucun systême) voulût bien s'appliquer à l'examen que je propose. Dira-t-on que ces accords n'ont point d'origine dans la *basse fondamentale?* c'est ce qu'il faudroit examiner. Si l'accord de sixte superflue n'en a point, pourquoi ceux-ci en auroient-ils? & si cet accord en a, pourquoi ceux-ci ne pourroient-ils pas en avoir? Ne pourroit-on pas par exemple trouver une origine à l'accord *ut mi sol* ※ *ut*, fondée sur ce que la corde *mi* doit faire résonner sa dix-septième majeure double octave de *sol* ※, & faire frémir la dix-septième majeure en descendant double octave d'*ut*, & ainsi du reste? Quoiqu'il en soit, & pour le dire en passant, il se présente ici une question bien digne d'être proposée à ceux qui prétendent expliquer la raison physique du sentiment de l'harmonie: pourquoi l'accord *ut mi sol* ※ *ut*, quoiqu'il soit proprement sans dissonances, est-il dur à l'oreille, comme il est aisé de s'en assurer? par quelle fatalité arrive-t-il que des accords qui nous flatteroient étant séparés, nous paroissent peu agréables étant réunis? je l'ignore, & je crois que c'est la meilleure réponse. Passons maintenant à quelques autres remarques relatives à la *basse fondamentale.*

La basse continue, qui forme ce qu'on appelle *accompagnement*, n'est proprement que le renversement de la *basse fondamentale*, & contient beaucoup d'autres accords, tous dérivés des *fondamentaux*: ainsi l'accompagnement représente vraiment la *basse fondamentale*, puisqu'il n'en est qu'un renversement, & pour ainsi dire une espèce de modification; mais est-il vrai, comme le prétendent quelques musiciens, que l'accompagnement représente le corps sonore. La question se réduit à savoir si la *basse fondamentale* représente le corps sonore. Or, de tous les accords employés dans la *basse fondamentale*, il n'y en a qu'un seul qui représente vraiment le corps sonore; savoir l'accord parfait majeur; encore ne représente-t-il véritablement & exactement le corps sonore, que quand cet accord contient la douzième & la dix-septième majeure, parce que le corps sonore ne fait entendre que ces deux sons, sans y comprendre son octave. Tous les autres accords, soit consonnans, soit dissonans, sont absolument l'ouvrage de l'art, & d'autant plus l'ouvrage de l'art, qu'ils renferment plus de dissonances. On doit donc, ce me semble, rejeter ce principe, que l'accompagnement représente le corps sonore, & regarder au moins comme douteuses des règles qu'on appuieroit sur ce seul fondement: par exemple, que dans l'accompagnement on doit compléter tous les accords, même ceux qui renfermant le plus de dissonances, comme les accords par supposition, seroient les plus durs à l'oreille. M. Rameau a déduit, sans doute avec vraisemblance, de la résonnance du corps sonore, les principales règles de l'harmonie; mais la plupart de ces règles sont uniquement l'ouvrage de la réflexion, qui a tiré de cette résonnance des conclusions plus ou moins directes, plus ou moins détournées, plus ou moins rigoureuses, (voyez *Gamme*,) & nullement l'ouvrage de la nature. Ainsi ce seroit parler très-incorrectement, pour ne rien dire de plus, que de prétendre que l'accompagnement représente le corps sonore, sur-tout quand l'accord est chargé de dissonances. Dira-t-on qu'il y a des corps qui en résonnant, produisent des sons dissonans avec le principal, comme l'avance M. Daniel Bernouilli, dans les mémoires de l'académie de Berlin, de 1753, p. 153? En supposant même la vérité de cette expérience, que nous n'avons point faite, nos adversaires n'en pourroient tirer aucune conclusion, puisque cette expérience iroit à infirmer toute la théorie sur laquelle la *basse fondamentale* est appuyée. Aussi M. Daniel Bernouilli prétend-il dans le même endroit déja cité, qu'on ne peut tirer de la résonnance du corps sonore aucune théorie musicale. Je crois cependant cette conclusion trop précipitée: car en général les corps sonores rendent très-sensiblement la douzième & la dix-septième, comme M. Daniel Bernouilli en convient lui-même au même endroit. S'il y a des exceptions à cette règle (ce que nous n'avons pas vérifié) elles sont apparemment fort rares, & viennent sans doute de quelque structure particulière des corps qui les empêche de pouvoir être véritablement regardés comme des corps sonores. Le son d'une pincette, par exemple, peut renfermer beaucoup de sons discordans; mais aussi le son d'une pincette n'est guère un son harmonique & musical; c'est plutôt un bruit sourd qu'un son. D'ailleurs, M. Rameau, à l'oreille duquel on peut bien s'en rapporter sur ce sujet, nous dit dans la génération harmonique, p. 17, que si on frappe une pin-

cette, on n'y aperçoit d'abord qu'une confusion de sons qui empêche d'en distinguer aucun, mais que les plus aigus venant à s'éteindre insensiblement à mesure que la résonnance diminue, alors le son le plus pur, celui du corps total, commence à s'emparer de l'oreille, qui distingue encore avec lui sa douzième & sa dix-septième.

La question si l'accompagnement représente le corps sonore, produit naturellement celle-ci, *si la mélodie est suggérée par l'harmonie.* Voici quelques réflexions sur ce sujet.

1°. Quelque parti qu'on prenne sur la question proposée, nous croyons (& sans doute il n'y aura pas là-dessus deux avis) que l'expression de la mélodie dépend en grande partie de l'harmonie qui y est jointe, & qu'un même chant nous affectera différemment, suivant la différence des basses qu'on y adaptera; sur quoi, voyez la suite de cet article. M. Rameau a prouvé que ce chant, *sol ut*, peut avoir vingt *basses fondamentales* différentes, & par conséquent un nombre beaucoup plus grand de basses continues.

2°. Il paroît que le chant diatonique de la gamme *ut re mi fa sol la si ut*, nous est suggéré par la *basse fondamentale*, ainsi que je l'ai expliqué, d'après M. Rameau, dans mes *Elémens de Musique.* En effet, c'est une vérité d'expérience, que quand nous voulons monter ou descendre en partant de *ut* par les moindres degrés naturels à la voix, nous entonnons naturellement & sans maître, cette gamme, soit en montant, soit en descendant: or pourquoi la voix se porte-t-elle naturellement & d'elle-même à l'intonation de ces intervalles? Il me semble que l'on ne sauroit en donner une raison plausible, qu'en regardant ce chant de la gamme comme suggéré par la *basse fondamentale.* Cela paroît encore plus sensible dans la gamme des Grecs, *si ut re mi fa sol la.* Cette gamme a une *basse fondamentale* encore plus simple que la nôtre, & il paroît que les Grecs en disposant ainsi leur gamme, en avoient senti la *basse fondamentale* sans l'avoir peut-être suffisamment développée: du moins il ne nous en reste rien dans leurs écrits. Voyez sur cela mes *Elémens de musique*, art. 45 & 47, & l'art *Gamme.* Les consonnances altérées qui se trouvent dans ces deux gammes, & dont l'oreille n'est point choquée, parce que les consonnances avec la *basse fondamentale* sont parfaitement justes, semblent prouver que la *basse fondamentale* est en effet le vrai guide secret de l'oreille dans l'intonation de ces gammes. Il est vrai qu'on pourroit nous faire ici une difficulté. La gamme des Grecs, nous dira-t-on, a une *basse fondamentale* plus simple que la nôtre: pourquoi la nôtre nous paroît-elle plus facile à entonner que celle des Grecs? celle-ci commence par un semi-ton, au lieu que l'intonation naturelle semble nous porter à monter d'abord d'un ton, comme nous le faisons dans notre gamme; je réponds que la gamme des Grecs est à la vérité mieux disposée que la nôtre pour la simplicité de la basse; mais que la nôtre est disposée plus naturellement pour la facilité de l'intonation (*p*). Notre gamme commence par le son *fondamental ut*, & c'est en effet par ce son qu'il faut commencer; c'est celui d'où dépendent tous les autres, & pour ainsi dire qui les renferme. Au contraire, la gamme des Grecs, ni la *basse fondamentale* de cette gamme, ne commencent point par *ut*; mais c'est de cet *ut* qu'il faut partir pour diriger l'intonation, soit en montant, soit en descendant. Or en montant depuis *ut*, l'intonation dans la gamme même des Grecs, donne *ut re mi fa sol la*, & il est si vrai que le son *fondamental ut* est ici le vrai guide secret de l'oreille, que si, avant d'entonner *ut* on veut y monter en passant par le ton de la gamme le plus immédiatement voisin de cet *ut*, on ne peut y parvenir que par le son *si* & par le semi-ton *si ut.* Or pour passer du *si* à l'*ut* par ce demi-ton, il faut nécessairement que l'oreille soit déja préoccupée du mode d'*ut*, sans quoi on entonneroit *si ut* *, & l'on seroit dans un autre mode. Ce n'est pas tout, en montant diatoniquement depuis *ut*, on entonne naturellement & facilement les six notes *ut re mi fa sol la*; c'étoient même ces six notes seules qui composoient la gamme de Gui d'Arrezzo. Si l'on veut aller plus loin, on commence à rencontrer un peu de difficulté dans l'intonation du *si* qui doit suivre le *la:* cette difficulté, comme l'a remarqué M. Rameau, vient des trois sons de suite, *fa*, *sol*, *la*, *si*; & si l'on veut l'éviter, on ne le peut qu'en faisant ou en supposant une espèce de repos entre le son *fa* & le son *sol*, & en partant du *sol* pour recommencer à une autre demi-gamme *sol la si ut*, toute semblable à *ut re mi fa*, & qui est réellement dans un autre mode. (Voyez *Mode* & *Gamme.*) Or, cette difficulté d'entonner trois tons de suite sans un repos exprimé ou sous-entendu du *fa* au *sol*, s'explique naturellement, comme nous le ferons voir au mot *gamme*, en ayant recours à la *basse fondamentale* naturelle de notre échelle diatonique. Tout semble donc concourir à prouver que cette basse est la vraie boussole de l'oreille dans le chant de notre gamme, & le guide secret qui nous suggère ce chant (*q*)

3°. Dans tout autre chant que celui de la gamme, comme ce chant sera absolument arbitraire, puisque les intervalles, soit en montant, soit en descendant, y sont au gré de celui qui chante, on pourroit être moins porté à croire que ce chant soit suggéré par la *basse fondamentale*, que les musiciens même ont quelquefois peine à trouver. Cependant on doit faire ici trois observations. La première, c'est que dans la mélodie on ne peut pas aller indifféremment & par toutes sortes d'intervalles, d'un son à un autre quelconque; il y a des intervalles qui rendroient le chant dur, escarpé & peu naturel: or ces intervalles sont précisément ceux qu'une bonne *basse fondamentale* proscrit. Tout chant paroît donc avoir un guide secret dans la *basse fondamentale.* La seconde observation, c'est qu'il n'est pas rare de voir des personnes qui n'ont aucune connoissance en musique,

mais qui ont naturellement de l'oreille, trouver d'elles-mêmes la basse d'un chant qu'elles entendent, & accompagner ce chant sans préparation : n'est-ce pas une preuve que le fondement de ce chant est dans la basse, & qu'une oreille sensible l'y démêle (*r*)? La troisième observation consistera à demander aux musiciens, si un chant est susceptible de plusieurs basses également bonnes. S'il y en a plusieurs, il est difficile de soutenir que la mélodie est toujours suggérée par l'harmonie, du moins dans le cas où la basse ne sera pas unique. Mais s'il n'y a qu'une seule de toutes les basses possibles qui convienne parfaitement au chant, comme on peut avoir d'assez bonnes raisons de le croire, ne peut-on pas penser que cette basse est la *basse fondamentale* qui a suggéré le chant (*s*)? Il me semble que cette question, sur laquelle je n'ose prononcer absolument, mais que tout musicien habile & impartial doit être en état de décider, peut conduire à la solution exacte de la question proposée.

Peut-être quelques musiciens prétendront-ils que ces deux questions sont fort différentes, & qu'il pourroit n'y avoir qu'une bonne basse possible à un chant, sans que le chant fut suggéré par cette basse; mais pour leur répondre, je les prierai d'écouter avec attention un chant agréable dont la basse est bien faite, tel que celui d'un grand nombre de beaux airs italiens; de remarquer en l'écoutant, combien la basse paroît favorable à ce chant, pour en faire sortir toute la beauté, & d'observer qu'elle ne paroît faire avec le chant qu'un même corps; ensorte que l'oreille qui écoute ce chant est forcée d'écouter aussi la basse, même sans aucune connoissance en musique, ni aucune habitude d'en entendre : je les prierois enfin de faire attention que cette basse paroit contenir tout le fond &, pour ainsi dire, tout le vrai dessin du chant, que le dessus ne fait que developper, & je crois qu'ils conviendront en conséquence, qu'on peut regarder un chant qui n'a qu'une basse comme étant suggéré par cette basse. Je dirai plus : si, comme je le crois, il y a un grand nombre de chants qui n'ont qu'une seule bonne *basse fondamentale* possible, & si, comme je le crois encore, ce sont les plus agréables, peut-être en devra-t-on conclurre que tout chant qui paroîtra également susceptible de plusieurs basses, est un chant de pure fantaisie, un chant métif, si l'on peut parler ainsi.

Mais dans la crainte d'avancer sur cette matière, des opinions qui pourroient paroître hasardées, je m'en tiens à la simple question que j'ai faite, & j'invite nos célèbres artistes à nous apprendre si un même chant peut avoir plusieurs basses également bonnes. S'ils s'accordent sur la négative, il restera encore à expliquer pourquoi cette *basse fondamentale* (la seule vraiment convenable au chant, & qu'on peut regarder comme l'ayant suggéré) pourquoi, dis-je, cette basse échappe souvent à tant de musiciens qui lui en substituent une mauvaise? on pourra répondre que c'est faute d'attention à ce guide secret, qui les a conduits, sans qu'ils s'en aperçussent, dans la composition de la mélodie. Si cette réponse ne satisfait pas entièrement, la difficulté sera à peu près la même pour ceux qui nieroient que l'harmonie suggère la mélodie. En effet, dans la supposition présente, qu'un chant donné n'admet qu'une seule bonne basse, il faut nécessairement de deux choses l'une, ou que le chant suggère la basse, ou que la basse suggère le chant; & dans les deux cas il sera également embarrassant d'expliquer pourquoi un musicien ne rencontre pas toujours la véritable basse.

La question que nous venons de proposer sur la multiplicité des basses, n'est pas décidée, parce que nous avons dit plus haut, d'après M. Rameau, que le chant *sol ut* peut avoir vingt *basses fondamentales* différentes; car ceux qui croiroient qu'un chant ne peut avoir qu'une seule *basse fondamentale* qui soit bonne, pourroient dire que de ces vingt basses *fondamentales* il n'y en a qu'une qui convienne au chant, *sol ut, relativement à ce qui précède & à ce qui suit*; mais, pourroit-on ajouter, si l'on n'avoit qu'un seul chant *sol ut*, quelle seroit la vraie *basse fondamentale* parmi ces vingt? c'est encore un problême que je laisse à décider aux musiciens, & dont la solution ne me paroît pas aisée. La vraie *basse fondamentale* est-elle toujours la plus simple de toutes les basses possibles, & quelle est cette basse la plus simple? quelles sont les règles par lesquelles on peut la déterminer (car ce mot simple est vague)? En conséquence, n'est-ce pas s'écarter de la nature, que de joindre à un chant une basse différente de celle qu'il présente naturellement, pour donner à ce chant, par le moyen de la nouvelle basse, une expression singulière & détournée? Voilà des questions dignes d'exercer les habiles artistes. Nous nous contenterons encore de les proposer, sans entreprendre de les résoudre.

Au reste, soit que l'harmonie suggère ou non la mélodie, il est certain au moins qu'elle est le fondement de la mélodie dans ce sens, qu'il n'y a point de bonne mélodie lorsqu'elle n'est pas susceptible d'une harmonie régulière. (Voyez *Harmonie Liaisons*, &c.) M. Serre, dans son *Essai sur les principes de l'harmonie*, Paris, 1753, nous assure tenir du célèbre Geminiani, le fait suivant, que lorsque ce grand musicien a quelque *adagio* touchant à composer, il ne touche jamais son violon ni aucun autre instrument; mais qu'il conçoit & écrit d'abord une suite d'accords; qu'il ne commence jamais par une simple succession de sons, par une simple mélodie, & que s'il y a une partie qui dans l'ordre de ses conceptions ait le pas sur les autres, c'est bien plutôt celle de la basse que tout autre, & M. Rameau remarque que l'on a dit fort à propos, qu'*une basse bien chantante nous annonce une belle musique*, on peut remarquer en passant, par ce que nous venons de rapporter de M. Geminiani, que non-seulement il regarde la mélodie

mélodie comme ayant son principe dans une bonne harmonie, mais qu'il paroît même la regarder comme suggérée par cette harmonie. Une pareille autorité donneroit beaucoup de poids à cette opinion, si en matière de science l'autorité étoit un moyen de décider (*t*). D'un autre côté, il me paroît difficile, je l'avoue, de produire une musique de génie & d'enthousiasme, en commençant ainsi par la basse.

Mais parce que la mélodie a son fondement dans l'harmonie, faut-il, avec certains auteurs modernes, donner tout à l'harmonie & préférer son effet à celui de la mélodie? Il s'en faut bien que je le pense: pour une oreille que l'harmonie affecte, il y en a cent que la mélodie touche préférablement; c'est une vérité d'expérience incontestable. Ceux qui soutiendroient le contraire s'exposeroient à tomber dans le défaut qui n'est que trop ordinaire à nos musiciens françois, de tout sacrifier à l'harmonie, de croire relever un chant trivial par une basse fort travaillée & fort peu naturelle, & de s'imaginer, en entassant parties sur parties, avoir fait de l'harmonie, lorsqu'ils n'ont fait que du bruit. Sans doute une basse bien bien faite soutient & nourrit agréablement un chant; alors, comme nous l'avons déja dit, l'oreille la moins exercée qui les entend en même temps, est forcée de faire une égale attention à l'un & à l'autre, & son plaisir continue d'être un, parce que son attention, quoique portée sur différens objets, est toujours une: c'est ce qui fait sur-tout le charme de la bonne musique italienne; & c'est là cette unité de mélodie dont M. Rousseau a si bien établi la nécessité dans sa lettre sur la musique françoise. C'est avec la même raison qu'il a dit au mot *Accompagnement:* Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'accompagnement, *dans la basse, qui puisse distraire l'oreille de l'objet principal, & ils sont dans l'opinion que l'attention s'évanouit en se partageant:* il en conclut très-bien, qu'il y a beaucoup de choix à faire dans les sons qui forment l'accompagnement, précisément par cette raison, que l'attention ne doit pas s'y porter: en effet, parmi les différens sons que l'accompagnement doit fournir, en supposant la basse bien faite, il faut du choix pour déterminer ceux qui s'incorporent tellement avec le chant, que l'oreille en sente l'effet sans être pour cela distraite du chant, & qu'au contraire l'agrément du chant en augmente. L'harmonie sert donc à nourrir un beau chant; mais il ne s'ensuit pas que tout l'agrément de ce chant soit dans l'harmonie. Pour se convaincre bien évidemment du contraire, il n'y a qu'à jouer sur un clavecin la basse du chant bien chiffrée, mais dénuée de son dessus: on verra combien le plaisir sera diminué, quoique le dessus soit réellement contenu dans cette basse. Concluons donc contre l'opinion que nous combattons, que l'expérience lui est absolument contraire; & en convenant d'ailleurs des grands effets de l'harmonie dans certains cas, reconnoissons la mélodie dans la plupart comme l'objet principal qui flatte l'oreille. Préférer les effets de l'harmonie à ceux de la mélodie, sous ce prétexte que l'une est le fondement de l'autre, c'est à peu près comme si l'on vouloit soutenir que les fondemens d'une maison sont l'endroit le plus agréable à habiter, parce que tout l'édifice porte dessus.

Nous prions le lecteur de regarder ce que nous venons de dire sur l'harmonie & sur la mélodie, comme un supplément au dernier chapitre du premier livre de nos élémens de musique, supplément qui nous a paru nécessaire pour démêler ce qu'il peut y avoir de problématique dans la question, *Si la mélodie est suggérée par l'harmonie?*

Que dirons-nous de ce qu'on a avancé dans ces derniers temps, que la géométrie est fondée sur la résonnance du corps sonore; parce que la géométrie est, dit-on, fondée sur les proportions, & que le corps sonore les engendre toutes; les géomètres nous sauroient mauvais gré de réfuter sérieusement de pareilles assertions: nous nous permettrons seulement de dire ici, que la considération des proportions & des progressions est entièrement inutile à la théorie de l'art musical. Je pense l'avoir suffisamment prouvé par mes élémens même de musique, ou j'ai donné, ce me semble, une théorie de l'harmonie assez bien déduite, suivant les principes de M. Rameau, sans y avoir fait aucun usage des proportions ni des progressions. En effet, quand les rapports de l'octave, de la quinte, de la tierce, &c. seroient tout autres qu'ils ne sont; quand ces rapports ne formeroient aucunes progressions; quand on n'y remarqueroit aucune loi; quand ils seroient incommensurables, soit en eux-mêmes, soit entre eux, la résonnance du corps sonore, qui produit la douzième & la dix-septième majeure, & qui fait frémir la douzième & la dix-septième majeures au-dessous de lui, suffiroit pour fonder tout le systême de l'harmonie. M. Rousseau a très-bien prouvé, au mot *Consonnance*, que la considération des rapports est tout à fait illusoire pour rendre raison du plaisir que nous font les accords consonnans; la considération des proportions n'est pas moins inutile dans la théorie de la musique. Les géomètres qui ont voulu introduire le calcul dans cette dernière science, ont eu grand tort de chercher dans une source tout-à-fait étrangère, la cause du plaisir que la musique nous procure; le calcul peut à la vérité faciliter l'intelligence de certains points de la théorie, comme des rapports entre les tons de la gamme & du tempérament; mais ce qu'il faut de calcul pour traiter ces deux points est si simple, & pour tout dire, si peu de chose, que rien ne mérite moins d'étalage. Combien donc doit-on désapprouver quelques musiciens qui entassent dans leurs écrits chiffres sur chiffres, & croient tout cet appareil nécessaire à l'art? La fureur de donner à leurs productions un faux air scientifique, qui n'en impose qu'aux ignorans, les a fait tomber dans ce défaut, qui ne sert qu'à rendre leurs traités beaucoup moins bons & beaucoup plus obscurs. Je crois qu'en

qualité de géomètre, on me pardonnera de protester ici (si je puis m'exprimer de la sorte) contre cet abus ridicule de la géométrie dans la musique, comme j'ai déja réclamé ailleurs contre l'abus de la même science dans la physique, dans la métaphysique, &c.

Qu'il me soit encore permis d'ajouter (car une vérité qu'on a dite conduit bientôt & nécessairement à une autre) que les explications & les raisonnemens physiques ne sont pas plus utiles à la théorie de l'art musical, ou plutôt le sont encore moins que les calculs géométriques. Nous savons, par exemple, & nous le disons ici par l'intérêt que nous prenons aux ouvrages de M. Rameau, que cet artiste célèbre se reproche avec raison d'avoir mêlé dans le premier chapitre de sa génération harmonique, aux expériences lumineuses qui font la base de son systême, l'hypothèse physique dont nous avons parlé sur la différente élasticité des parties de l'air, par le moyen de laquelle il prétend expliquer ses expériences; hypothèse purement conjecturale, & d'ailleurs insuffisante pour rendre raison des phénomènes. Ceux qui ont les premiers proposé cette hypothèse (car M. Rameau convient qu'il n'en est pas l'auteur) ont pu la donner comme une opinion; mais jamais on n'a dû en faire la base d'un traité de l'harmonie. Des faits, & point de verbiage; voilà la grande règle en physique comme en histoire.

Tenons-nous en donc aux faits, & pour finir cet article par quelque chose qui intéresse véritablement les artistes & les amateurs, entretenons ici nos lecteurs d'une belle expérience du célèbre Tartini, qui a rapport à la *basse fondamentale*.

Voici cette expérience, comme elle est rapportée par l'auteur même, dans son ouvrage qui a pour titre, *Trattato di musica, secondo la vera scienza dell' armonia*, imprimé à Padoue en 1754; ouvrage qui n'est pas également lumineux par tout; mais qui contient d'excellentes choses, & dont nous pourrons faire usage dans la suite, pour enrichir plusieurs articles de l'encyclopédie.

Etant donnés à la fois (c'est M. Tartini qui parle) deux sons par un même instrument capable de tenue, c'est-à-dire, qui puisse faire durer & soutenir le son, comme trompette, hautbois, violon, cor-de-chasse, &c. ces deux sons en produiront un troisième très-sensible. Ainsi, qu'on tire en même temps d'un violon deux sons forts & soutenus en tel rapport l'un à l'autre qu'on voudra, ces deux sons en produiront un troisième que nous assignerons tout à l'heure. La même chose aura lieu, si au lieu de tirer les deux sons à la fois d'un même violon, on les tire séparément de deux violons éloignés l'un de l'autre de cinq ou six pas; placé dans l'intervalle des deux violons, on entendra le troisième son, & on l'entendra d'autant mieux, qu'on sera plus près du milieu de cet intervalle, & d'autant moins, qu'on se rapprochera davantage d'un des deux violons. La même expérience aura lieu, & même plus sensiblement encore, si l'on se sert de hautbois aulieu de violons. Voici maintenant quel est ce troisième son dans tous les cas.

Deux sons à l'unisson ou à l'octave, ne donnent point de troisième son.

Deux sons à la quinte, comme *ut sol*, donnent pour troisième son l'unisson *ut* du ton le plus grave. Cet unisson se distingue difficilement; mais il se distingue.

Deux sons à la quarte, comme *ut fa*, donnent la quinte *fa* au dessous du son le plus grave *ut*.

Deux sons à la tierce majeure, comme *ut mi*, donnent l'octave *ut* au-dessous du son le plus grave *ut*.

Deux sons à la tierce mineure, comme *ut* * *mi*, donnent la dixième majeure *la*, au-dessous du son le plus grave *ut* *.

Deux sons à l'intervalle d'un ton majeur, *ut re*, donnent la double octave au-dessous du son le plus grave *ut*.

Deux sons à l'intervalle d'un ton mineur, *re mi*, donnent l'*ut*, qui est à la seizième au-dessous du son le plus grave *re*.

Deux sons à l'intervalle d'un semi-ton majeur, *si ut*, donnent l'*ut* à la triple octave au-dessous du son le plus aigu *ut*.

Deux sons à l'intervalle d'un demi-ton mineur, *sol sol* *, donnent l'*ut* qui est à la vingt-sixième au-dessous du son le plus grave *sol*.

La tierce majeure renversée en sixte mineure, donne le même troisième son qu'auparavant. Ainsi l'on a vu ci-dessus que la tierce majeure *ut mi*, donnoit l'octave au-dessous d'*ut*. La sixte mineure *mi ut*, dans laquelle *ut* est monté à l'octave *mi*, restant sur le même degré, donnera donc la double octave au-dessous de ce dernier *ut*.

La tierce mineure renversée en sixte majeure, donne le même son qu'auparavant, mais une octave plus haut. La tierce mineure *ut* * *mi* donne, comme on l'a vu, le *la* qui est à la douzième au-dessous de *mi*. Laissez *mi* sur le même degré & substituez à l'*ut* * son octave à l'aigu pour avoir la sixte majeure *mi ut* *; le troisième son sera *la*, quinte au-dessous de *mi*, c'est-à-dire, une octave plus haut que le *la* du premier cas.

M. Tartini ajoute que le troisième son résultant de la quarte, des deux tierces, des deux sixtes, soit majeures, soit mineures, est le plus facile à distinguer, parce que ce son est toujours plus grave qu'aucun des deux qui le produisent: que le troisième son

produit par la quinte ſe diſtingue plus difficilement, parce qu'il eſt à l'uniſſon du ſon le plus grave; qu'il ſe diſtingue plus difficilement dans les tons maj urs ou mineurs, parce que ces tons différant peu l'un de l'autre, l'intonat on les confond aiſément, & très-difficilement dans les demi-tons majeurs & mineurs, à cauſe de la grande difficulté de les diſtinguer dans l'intonation. Cependant la petite différence de 80 à 81, qui eſt entre le ton majeur & le ton mineur, (Voyez *Comma.*) & celle de 125 à 126, qui eſt entre le demi-ton majeur & le mineur, (Voyez *Apotôme* & *Enharmonique.*) produiſent, comme on l'a vu, un troiſiéme ſon fort différent dans les deux cas.

M. Tartini ne nous apprend point quel ſon réſulte du triton & de la fauſſe quinte. Nous invitons les muſiciens à le chercher. Mais l'auteur obſerve qu'a l'exception de l'uniſſon & de l'octave, il n'eſt point d'intervalle commenſurab'e ou non, appréciable ou non, réductible ou non aux intervalles connus, qui ne produiſe un troiſième ſon, lequel ſera auſſi commenſurable ou non, appréciable ou non, réductib'e ou non aux intervalles connus; mais qui ſera très-aiſé à diſtinguer des deux autres.

Il faut de plus que les intervalles dont on a parlé ci-deſſus, ſoient parfaitement juſtes pour produire le troiſième ſon qui leur a été aſſigné; car pour peu qu'on altère l'intervalle, le troiſième ſon change: par exemple, l'intervalle de *ſol* à *ſi b* n'étant point une tierce mineure juſte, ne produira point pour troiſième ſon la douzième *mi b* au-deſſous de *ſi b*, mais la quatorzième *ut* au-deſſous, & ainſi des autres (*u*).

M. Tartini, après avoir rapporté ces différentes expériences, ſuppoſe un chant compoſé de deux parties; il trouve par le moyen des deux ſons qui ſe répondent en même temps, le troiſième ſon qui en réſulte: ce troiſième ſon, dit-il, eſt la vraie baſſe du chant, & toute autre baſſe ſera un *paralogiſme*, expreſſion énergique & remarquable.

Il remarque auſſi une conſéquence aſſez ſingulière qui ſuit de ſes expériences: ſoient les ſons *ut*, *ſol*, *ut*, *mi*, *ſol*, en cette progreſſion, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$ le ſon troiſième réſultant des deux ſons conſécutifs de cette progreſſion, ſera toujours le ſon le plus bas, *ut* ou $\frac{1}{2}$: c'eſt une ſuite des expériences qu'on vient de rapporter, ſi l'on continue la progreſſion $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, on verra par ces mêmes expériences, que $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, qui forment le ton majeur, & $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, qui forment le ton mineur, (voyez *Ton* & mes *Elémens de Muſique.*) donnent auſſi le même *ut* ou $\frac{1}{2}$ que les ſons précédens ont donné. Par les mêmes expériences, $\frac{1}{15}$, $\frac{1}{16}$, qui forment le demi-ton majeur, donnent $\frac{1}{2}$ ou le ſon *ut*; & enfin, $\frac{1}{24}$, $\frac{1}{25}$, qui forment le demi-ton mineur, donnent encore $\frac{1}{2}$ ou le ſon *ut*. En général ſoit imaginée cette ſuite de ſons en montant, & ſoit miſe au-deſſus de chaque ſon ſa valeur par rapport au premier que je nommerai $\frac{1}{2}$,

ut ſol ut mi ſol ut re mi ſol ſi ut ſol ſol *.
$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{24}$ $\frac{1}{25}$.

Deux ſons voiſins quelconques de cette ſuite, dont le dénominateur ne différera que de l'unité, rendront toujours pour troiſième ſon le ſon grave $\frac{1}{2}$, ſuivant les expériences de M. Tartini.

Or delà ce grand muſicien conclut, ſoit par une pure analogie, ſoit qu'en effet (ce qu'il ne nous dit pas) il ait pouſſé ſur ce ſujet l'expérience plus loin; il conclut, dis-je, que ſi l'on complète cette ſuite & qu'on l'étende à l'infini en cette ſorte:

$\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{12}$, $\frac{1}{13}$, &c. $\frac{1}{100}$; &c.

Deux ſons voiſins quelconques de cette ſuite rendront toujours le ſon *ut*; ce qui paroît en effet aſſez probable.

Nous avons cru devoir nous preſſer de faire part à nos lecteurs d'une ſi belle expérience, qui juſqu'à préſent eſt à peu près tout ce que nous connoiſſons de l'ouvrage de M. Tartini. Nous tâcherons d'extraire du reſte de ſon livre, pour les mots *Harmonie*, *Mélodie*, *Mode*, &c. & autres ſemblables, ce que nous y trouverons de plus remarquable & de plus utile. Nous nous bornerons ici à une obſervation.

L'expérience qu'on vient de voir, donne la baſſe qui doit réſulter de deux deſſus quelconques; mais elle ne donne pas, du moins directement, celle qu'il faut joindre à un deſſus ſeul: cependant ne pourroit-on pas en tirer quelque parti pour la ſolution de ce dernier problême? Il s'enſuit d'abord, ce me ſemble, de l'expérience qu'on vient de rapporter, que ſi l'on a fait un ſecond deſſus à un chant quelconque, & que la baſſe jointe à ces deux deſſus, ſuivant les règles de M. Tartini, produiſe un tout déſagréable à l'oreille, c'eſt une marque évidente que le ſecond deſſus a été mal fait. Cela poſé, quand on aura fait un premier deſſus quelconque, & qu'on lui aura donné une baſſe, cette baſſe doit néceſſairement, par les règles de M. Tartini, donner le ſecond deſſus qu'il faut joindre au premier. Or, ce ſecond deſſus étant ainſi fait, ſi les trois parties forment un enſemble déſagréable, c'eſt une marque que la baſſe étoit mal faite.

Au reſte nous devons avertir ici que dans l'ouvrage de M. Serre, intitulé *Eſſai ſur les principes de l'harmonie*, Paris, 1753, il eſt fait mention de cette expérience de M. Tartini, comme d'une choſe dont pluſieurs muſiciens reconnoiſſent la vérité: l'auteur ajoute même qu'on peut faire avec deux

belles voix de femmes cette expérience, que M. Tartini dit n'avoir faite que sur des instrumens; mais M. Serre ne parle que du troisième son produit par la tierce majeure, & de celui que produit la tierce mineure. Il y a même cette différence entre M. Tartini & M. Serre, que selon le premier, les deux sons d'une tierce majeure, comme *ut mi*, produisent l'octave *ut* au-dessous de *ut*; & selon le second, c'est la double octave : de même selon le premier, les deux sons d'une tierce mineure, *la ut*, produisent la dixième majeure *fa* au-dessous de *la*; & selon le second, c'est la dix-septième majeure au-dessous de *la*, ou l'octave au-dessous de la dixième *fa*. M. Serre, ne parle point du troisième son produit par deux autres sons quelconques, & paroît d'ailleurs n'avoir fait aucun usage de cette expérience.

Je finirai ici cet article, que je prie les artistes de lire & de juger dans le même esprit dans lequel je l'ai composé. Je serois très-flatté qu'ils y trouvassent des vues utiles pour les progrès de la théorie & de la pratique de l'art. (*M. d'Alembert.*)

Fondamental. J'ai donné en entier cet article de d'Alembert, qui se trouve dans l'ancienne encyclopédie, quoiqu'il fourmille d'erreurs qui vont quelquefois jusqu'à l'absurdité; mais comme ces erreurs tiennent en grande partie au systême de la basse *fondamentale*, tel que Rameau l'avoit conçu & que d'Alembert avoit cherché à l'expliquer, il a bien fallu rapporter ses raisons pour les combattre. Cela devenoit encore plus nécessaire avec un homme comme d'Alembert dont le nom recommandable, comme savant, peut encore imposer. On verra dans le cours de cet examen, que cet homme célèbre étoit fort peu initié dans la science dont il traite, & que s'il a eu raison de reprocher à quelques auteurs d'abuser des calculs en les appliquant trop souvent à l'art musical, il a péché lui-même par un excès contraire, en dédaignant cette application qui auroit pu le préserver de quelques-unes des fautes dans lesquelles il est tombé.

Je n'ai pas approfondi dans cet examen tout ce que cet article présente de vicieux, parce que M. l'abbé Feytou, dont l'autorité doit être beaucoup plus imposante que la mienne, a bien voulu se charger de ce soin. On trouvera ses observations à la suite des miennes. Je n'ai fait que suppléer à ce que M. l'abbé Feytou n'a pas dit, & je n'ai que cherché à détruire quelques conséquences d'un systême que ce savant a détruit de fond en comble en le remplaçant par un autre infiniment plus simple & plus naturel. les notes désignées par des lettres de l'alphabet ne répondent qu'à mon article.

(*a*) La base du systême de d'Alembert, ou plutôt de celui de Rameau, qu'il n'a fait que commenter, est une prétendue expérience, aujourd'hui, & depuis long-temps reconnue fausse; & cependant l'article que j'attaque repose presque en entier sur ce point. Rousseau a dit, article dissonance (voyez ce mot.) « Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au son d'une » corde quelconque, une autre corde à sa douzième » en dessous frémissoit sans résonner; *mais outre que* » *c'est un étrange phénomène en acoustique qu'une corde* « *sonore qui vibre & ne résonne pas*, il est maintenant » reconnu *que cette prétendue expérience est une erreur*, » que la corde grave frémit parce qu'elle se partage, » & qu'elle paroît ne pas résonner, parce qu'elle ne » rend dans ses parties que l'unisson de l'aigu, qui » ne se distingue pas aisément. »

D'après cela que devient l'origine donnée par Rameau ou par d'Alembert au mode mineur? que devient tout le reste de l'article?

(*b*) Comment un homme comme d'Alembert a-t-il pu proposer de prendre le son le plus haut d'un accord pour *fondamental*? que signifie ce mot, si ce n'est le son le plus grave, celui sur lequel tous les autres reposent, comme un édifice repose sur ses fondemens? car il ne faut pas confondre *fondamental* avec générateur. Celui-ci est le son qui engendre, qui fait naître les autres. Ainsi l'accord *sol si re fa* a pour générateur *ut*, (Voyez l'art. *Basse fondamentale* de M. l'abbé Feytou, & l'explication du systême de Tartini dans l'art. même de d'Alembert.) mais son *fondamental* est *sol*. Si l'expérience citée étoit vraie, *ut* seroit le générateur de *fa*, puisqu'il le produiroit en quelque sorte; mais il n'en seroit dans aucun cas le *fondamental*.

(*c*) D'Alembert avoue lui-même ici que le son principal & le plus grave est celui qu'on appelle *fondamental*; mais pourquoi borne-t-il cette dénomination à l'accord parfait? est ce que dans la septième *re fa la ut*, le *re* n'est pas *fondamental*, comme dans l'accord parfait mineur *re fa la?*

(*d*) Cet accord de sixte ajoutée se pratique sur la tonique & non sur la sous-dominante; (Voyez *les art. Dissonance de Rousseau & de M. l'abbé Feytou.*) il ne se pratique sur cette sous-dominante que comme renversement de la septième de la seconde note du ton. (Voyez *Double-emploi.*) D'Alembert devoit au moins parler de cette sixte ajoutée sur la tonique.

(*e*) Il est assez étrange que tout ceux qui ont parlé de cette sixte superflue, & qui l'ont nommé sixte italienne, l'aient composée de tierce majeure, de quarte superflue & de sixte superflue, tandis que les Italiens le composent toujours de quinte au lieu de cette quarte; au moins je ne l'ai jamais rencontré dans les partitions italiennes autrement qu'avec la quinte, qui souvent même en est retranchée pour éviter la progression forcée de deux quintes, *fa* descendant sur *mi*, & *ut* ne pouvant que descendre sur *si*. Cette observation pratique augmente un peu l'embarras pour trouver l'origine de cet accord.

Au reste il y a ici une faute dans la manière dont

d'Alembert énonce la compofition de cet accord. « Il eft compofé, dit-il, d'une tierce majeure (*fa* » *la*) d'une quarte fuperflue ou triton, (*fa fi*, en partant toujours de la *fondamentale fa*) « & d'une » tierce majeure (*fi re* *) c'eft ici qu'il abandonne la *fondamentale fa* qu'il avoit prife d'abord pour point de comparaifon; car ce n'eft plus avec *fa* que ce *re* * forme une tierce majeure, mais avec le *fi* qui le précède dans l'accord. Il falloit donc dire que le quatrième fon étoit une fixte fuperflue, ou en défignant chaque portion de l'accord féparément, dire qu'il eft compofé de tierce majeure, feconde & tierce majeure.

(*f*) « Du *fa* au *re* dièfe, dit d'Alembert, il y » a une vraie feptième. » Cette manière de s'exprimer eft très-fauffe & très-impropre. Du *fa* au *re* dièfe il y a la diftance d'une feptième, & encore cela n'eft-il vrai que fur les inftrumens altérés par le tempérament; mais comme on nomme les intervalles d'après le nombre des notes qu'ils contiennent, on ne peut pas appeler *feptième* l'intervalle qui n'en contient que *fix*, encore moins, dire que c'eft une *vraie* feptième.

(*g*) Plufieurs auteurs ont tenté avec fuccès les divers renverfemens de la fixte fuperflue, & on a trouvé que même la face qui préfente la tierce ou plutôt la dixième diminuée faifoit un très-bon effet. Quant à l'origine de cet accord, je laiffe à M. l'abbé Feytou le foin de la préfenter.

(*h*) C'eft une chofe remarquable que la manière dont ces prétendus théoriciens, qui n'ont jamais pratiqué l'art mufical, arrangent tout fuivant leurs fyftêmes & vont puifer leurs folutions dans leur feule imagination. N'eft-il pas étrange qu'on vienne vous dire que la feptième *ut mi fol fi*, dont toutes les notes appartiennent au ton d'*ut*, n'eft pas autre chofe que la feptième *ut mi fol fi b*, qui appartient au ton de *fa*? que cette feptième, propre à la tonique, & qui fe réfout de deux manières, eft la même que l'autre, uniquement propre à la dominante, qui n'a qu'une folution, & qui caractérife la cadence parfaite; qu'un *fi* naturel enfin n'eft autre chofe qu'un *fi* bémol. Comment peut-on donner l'accord fi dur de la feptième majeure avec tierce majeure, pour celui de feptième mineure, que M. l'abbé Feytou regarde, avec raifon, comme un accord parfait? Si deux notes en rapports fi éloignés pouvoient être prifes indifféremment l'une pour l'autre, qu'eft-ce donc que feroit la mufique?

(*i*) On peut voir dans les divers articles de M. l'abbé Feytou, la véritable origine de la feptième diminuée. Pour ceux qui croient que la mufique eft fous la dépendance immédiate de l'oreille, qui ne jugent que ce qu'ils entendent, & qui, par conféquent ne peuvent admettre des fons fous-entendus, il eft douteux qu'ils fe contentent de celle-ci.

(*k*) Ceci n'eft plus une affaire de raifonnement; c'eft un mal-entendu, un défaut d'expérience pratique. Par quelle raifon, dit d'Alembert, *n'emploie-t-on jamais* dans l'harmonie les accords *ut mi fol * ut*, *ut mi fol * fi*, dont le premier *n'a proprement aucune dissonance*, &c.

Je remarque 1°. qu'il n'y a en effet aucune diffonance proprement dite dans le premier de ces accords, fuivant cette définition, que là où il n'y a point de feconde, il n'y a point de diffonance; mais comment appellera-t-on cependant deux fons qui fonnent auffi mal enfemble qu'une quinte fuperflue *ut fol* * & une fauffe quarte *fol * ut?* Ce n'eft pas que ces fons placés à des diftances convenables, ne puiffent s'entendre enfemble, puifque *fol* * eft engendré par *ut* comme *fol*. (Voyez l'expérience de Tartini.) Mais ce n'eft pas de cela qu'il s'agit. Rameau a répondu à d'Alembert que cet accord lui déplaifoit, par la raifon que *ut* faifant réfonner *fol*, ce *fol* feroit diffonance avec *fol* *. Cette raifon ne valoit rien, & d'Alembert la détruit aifément. Il n'y avoit qu'une chofe à dire: c'eft que cet accord fe pratique, & que d'Alembert n'en favoit rien.

2°. Ce qui eft plus extraordinaire, c'eft la propofition du fecond accord *ut mi fol * fi*. d'Alembert ignoroit-il l'exiftence de l'accord de quinte fuperflue fur la troifième note du ton *ut*, *mi fol * fi re?* Non affurément, car il en parle dans la fuite de cet article & dans fa réponfe aux objections de Rameau, imprimée à la fuite de fes élémens. Or dans l'accord *ut mi fol * fi re*, l'accord *ut mi fol * fi* n'eft-il pas compris? Que demande donc d'Alembert? qu'on retranche le *re* de cet accord? Il en eft parfaitement le maître. Des accords peuvent être à rejeter comme trop durs, parce qu'ils font complets, mais jamais on n'a défendu d'en retrancher des fons.

Voici ce que dit Rouffeau de la quinte fuperflue. « Elle fe confidère de deux manières, l'une par les » François, l'autre par les Italiens. Dans l'harmonie » françoife, la quinte fuperflue eft l'accord de domi- » nante en mode mineur, au-deffous duquel on fait » entendre la médiante qui fait quinte fuperflue avec « la note fenfible. (Ainfi c'eft l'accord *mi fol * fi re* fous lequel on fait entendre un *ut*, d'où il réfulte l'accord *ut mi fol * fi re*, & par conféquent *ut mi fol * fi*, & c'eft le fecond des accords propofé par d'Alembert.)

« Dans l'harmonie italienne, continue Rouffeau, » la quinte fuperflue ne fe pratique que fur la tonique » en mode majeur, lorfque par accident fa quinte » eft dièzée, faifant alors tierce majeure fur la mé- » diante, & par conféquent quinte fuperflue fur la » tonique. » (Ainfi de l'accord parfait *ut mi fol ut*, fi vous diéfez accidentellement le *fol*, comme le dit Rouffeau, vous aurez *ut mi fol * ut*, & c'eft le premier accord défiré par d'Alembert, qui, comme on le voit, n'avoit inventé en cela que deux accords très-exiftans & très-connus.

Notez que Rouſſeau ajoute : « Le principe de cet » accord qui paroît ſortir du mode, ſe trouvera dans » l'expoſition du ſyſtême de Tartini ; » & que d'Alembert finit ſon article par détailler les expériences de Tartini.

(*l*) Voici bien autre choſe. D'Alembert propoſe ſes accords, *ne fût-ce que par licence.* J'ai eu pluſieurs fois l'occaſion de parler contre les licences en muſique ; je me contenterai ici de renvoyer à ce mot. Mais il continue avec une aſſurance incroyable. « M. Rameau n'a-t-il pas fait chanter dans un air » de trompette, des fêtes de l'hymen, page 133, » les deux parties ſupérieures à la tierce majeure » l'une de l'autre ? (*m*) Quoi ! deux tierces majeures » de ſuite, & à plus forte raiſon une ſuite de tierces » majeures, ne ſont pas interdites par lui-même, pour» quoi donc ne pourroit-on pas quelquefois faire » entendre dans un même accord deux tierces ma» jeures enſemble ? &c. »

Ceux qui ont quelque idée de muſique ſeront bien étonnés de la hardieſſe de cette aſſertion. Ils croiront ſans doute que c'eſt une mépriſe échappée à d'Alembert dans un moment de diſtraction, & ſur laquelle il eſt revenu à la première objection. Point du tout : il répète cet étrange expoſé à la fin de ſes élémens de muſique, dans ſa réponſe déja citée à Rameau. Il eſt curieux de voir dans quels termes.

« C'eſt à la page 133 des *fêtes de l'hymen* qu'il » ſe trouve en effet deux parties à la tierce ma» jeure l'une de l'autre *durant un grand nombre de* » *meſures.* Niez vous le fait ? en convenez vous ? c'eſt » ce que je n'ai pu démêler dans votre réponſe. » Quelque parti que vous preniez, il *reſtera toujours* » *certain* que vous avez fait chanter deux parties pen» dant pluſieurs meſures à la tierce majeure l'une de » l'autre, quoique ces deux tierces majeures de ſuite » ſoient interdites par tous les muſiciens & par vous » même. Je n'ai point prétendu blâmer cette licence ; » j'en ai ſeulement fait mention, pour montrer com» bien les licences ſont fréquentes en muſique. &c. »

On voit qu'un fait préſenté deux fois avec une pareille aſſurance ne ſauroit être l'effet d'une diſtraction ; que d'Alembert s'eſt donné le temps d'y regarder, & il *reſtera toujours certain*, ou qu'il avance une choſe auſſi fauſſe qu'elle eſt abſurde, ou que Rameau s'eſt rendu coupable du plus épouvantable barbariſme muſical qui ait été jamais exécuté.

Il a paru en 1789, un petit livre intitulé : Bévues, erreurs & mépriſes de différens auteurs célèbres en matières muſicales, par M. le Febvre, profeſſeur de muſique, jeune homme plein d'eſprit & de feu, dont le premier chapitre a pour texte : *M. d'Alembert n'étoit pas en état de diſcerner une tierce* majeure *d'une tierce* mineure.

Cette propoſition peut paroître un peu dure, mais il faut en convenir, elle n'eſt que juſte.

« Ce fait eſt prouvé, dit M. le Febvre, par l'ex» poſé d'une des plus ſingulières bévues qui ſoient » peut-être échappées juſqu'à préſent à aucun théo» ricien.... » Il cite les phraſes de d'Alembert, & il ajoute : « Pour concevoir tout le ridicule de cette » aſſertion, il faut ſavoir que, non-ſeulement, l'exé» cution de deux parties à la tierce majeure l'une » l'une de l'autre, produiroit une horrible cacopho» nie, mais qu'on n'a pas encore vu des traces d'un » ſi fol accouplement. Il n'exiſte pas même de quoi » ſoupçonner que l'idée en ſoit jamais venue à per» ſonne.... Deux parties ne peuvent chanter ainſi, » que le ton ne change preſque à chaque note, & » je laiſſe à juger quelle épouvantable diſcordance » doit réſulter d'un auſſi fréquent changement de » ton.... Des ſons mélodieux ne ſont mélodieux » que parce qu'ils ſont appréciables : ils ne ſont ap» préciables que par le rapport ſenſible qu'ils ont » avec le ſon principal, que l'on nomme ton. S'il » arrive que le ſon principal varie à chaque note, » il n'exiſte plus de ſon en rapport avec lui ; il n'exiſte » plus de ſons appréciables par lui, & ſi l'on s'a» viſoit d'écrire en notes cet extravagant aſſemblage » de ſons, ce ne ſeroit pas même de la muſique. »

(M. le Febvre a parfaitement raiſon pour les chants diatoniques ; mais deux parties qui formeroient enſemble pluſieurs tierces majeures en parcourant divers intervalles ne ſeroient pas dans le cas de changer de ton à chaque note, au moins d'une manière ſenſible. Ainſi deux parties formant le chant ſuivant à la tierce majeure l'une de l'autre :

Mi	*la*	*ſi*	*ut*	*ſi*	*ut*
Ut	*fa*	*ſol*	*la b*	*ſol*	*ut*
*	*	*	*	*	
3	3	3	3	3	8

ne changeroient pas de ton à chaque note comme dans le chant diatonique ſuivant, ſuppoſé par M. le Febvre :

Mi	*fa*	*	*ſol*	*	*la*	*ſi*	*ut*
Ut	*re*		*mi*		*fa*	*ſol*	*ut*

mais il n'en eſt pas moins vrai que ni l'un ni l'autre chant n'eſt admiſſible.)

M. le Febvre reprend avec beaucoup de raiſon d'Alembert, non-ſeulement d'avoir vu *une faute de compoſition horrible* où cette faute n'exiſtoit pas, mais encore de mettre cette faute horrible au rang des ſimples licences.

Au ſurplus, ce profeſſeur prouve bien que Rameau n'a pu faire une pareille faute, mais il ne prouve pas qu'il ne l'ait pas faite, & c'eſt ce que je dois faire, en citant le morceau même de Rameau allégué par d'Alembert. On y verra deux parties chantant en effet à la *tierce* l'une de l'autre, mais non pas à la *tierce majeure.* (Voyez *pl. de muſ. fig.* 160.) Le

reste du morceau ne contient qu'une transition où les parties ne sont plus en tierce & qui ramène le commencement. Il est bien étonnant que Rameau, dans sa réponse à d'Alembert, ne lui ait pas donné un démenti plus authentique, & assez clair pour que celui-ci ait pu l'y démêler.

(*n*) Cet accord proposé par d'Alembert, est encore un de ceux qui se pratiquent. C'est une portion de l'accord de septième diminuée du ton de *re b*. A la vérité il faudroit en retrancher l'octave d'*ut*, à cause de la progression, pour éviter les deux octaves; mais ce sera, si on veut, l'accord de la seconde note du ton de *si b* mineur, dont la septième *si b* est retranchée, ou celui de la quatrième du même ton, appelée sous-dominante, & qui, dans le systême de d'Alembert & de Rameau, doit porter l'accord de grande sixte *mi b sol b si b ut*, dont on a doublé la sixte & retranché la quinte. Au reste ce n'est rien que de proposer des accords, il faut en même-temps déterminer leur progression.

(*o*) L'accord *ut mi b sol* ✻ *ut*, essayé sur un instrument à touches, ne blesseroit nullement l'oreille; car ce ne seroit pas autre chose que l'accord *ut mi b la b ut* qui est fort usité. Il n'y a donc pas là de mérite d'invention. Ces deux accords se confondent par le tempérament jusqu'à ce que leur progression soit indiquée.

(*p*) La basse *fondamenale* de notre gamme est tout aussi naturelle que celle des Grecs; il s'agit de la trouver, & c'est ce que n'ont fait ni Rameau, ni d'Alembert. Quant à sa disposition pour l'intonation, je ne sais si elle est plus facile. D'Alembert la trouve plus naturelle, parce que, dit-il, commençant par *ut*, elle donne tout de suite l'impression du mode d'*ut*. Cela seroit bon si cette progression *ut re mi fa* étoit véritablement de la gamme d'*ut*, mais elle est de celle de *fa*, ainsi la raison de d'Alembert porte à faux. Il trouve ensuite un peu de difficulté dans l'intonation des trois tons de suite *sol la si*; c'est qu'il ignore qu'entre le *sol* & le *si*, il doit se trouver deux notes. La disposition de notre gamme n'est donc pas aussi naturelle qu'il le dit.

(*q*) Comment la basse *fondamentale* que d'Alembert donne à notre gamme, seroit-elle le guide secret qui nous suggère ce chant, puisque cette basse est évidemment incomplète, & qu'elle appartient à deux gammes différentes, celle de *fa* & celle d'*ut*, mais ces assertions seront mieux combattues par M. l'abbé Feytou, au mot *Gamme*.

(*r*) Assurément la raison alléguée ici par d'Alembert est bien futile. Une personne qui n'a aucune connoissance en musique, fait naturellement la basse d'un chant qu'elle entend, parce qu'elle a entendu beaucoup de chants accompagnés de basse, & c'est la mémoire & non un instinct naturel qui la sert dans cette occasion. C'est une basse continue & non une basse *fondamentale* que cherche à faire cette personne sensible, & c'est beaucoup plus souvent un accompagnement à la tierce; non pas que l'accompagnement à la tierce soit plus naturel qu'une autre, mais parce qu'il est plus ordinaire & qu'elle en a entendu plus souvent. Comment cette oreille sensible démêleroit-elle une basse sur laquelle on n'est pas encore d'accord, puisqu'on conteste à d'Alembert qu'il ait trouvé la véritable?

(*s*) C'est une des erreurs de d'Alembert, que beaucoup d'autres partagent avec lui, que de croire qu'un chant ne puisse avoir qu'une seule bonne basse *fondamentale*. Rameau lui a dit que ce chant *sol ut* pouvoit appartenir à vingt basses différentes; il objecte que de ces vingt basses il n'y en a peut-être qu'une de bonne, cette réponse est ridicule. Une mauvaise basse n'est pas une basse. Une basse *fondamentale* engendre un chant ou ne l'engendre point; si elle l'engendre, elle est bonne & ce chant lui appartient.

Mais sans entrer dans plus de détails, qui ne sait qu'un chant peut être, par exemple majeur ou mineur, suivant la basse à laquelle on l'applique. Laquelle donc de la basse majeure ou de la basse mineure l'aura suggéré?

(*t*) D'Alembert rejette ici les autorités qu'il invoquoit dans le cours de cet article, lorsqu'il disoit qu'il ne vouloit pas prononcer sur une question que *tout musicien habile & impartial doit être en état de décider*. Au surplus, cette question qui semble si importante à d'Alembert, me paroît ne valoir pas la peine d'être examinée, car elle est également indifférente & à la théorie & à la pratique. On peut dire qu'une belle mélodie est dans une harmonie régulière comme une belle statue dans un bloc de marbre; il ne s'agit que de l'y trouver; mais ce n'est assurément pas le bloc qui suggère au sculpteur l'idée de sa statue.

(*u*) Si j'entends bien la proposition de d'Alembert, c'est dans le ton d'*ut* même qu'il suppose l'intervalle *sol si b* qui en effet n'est point un tierce mineure juste dans ce ton; mais c'est que le *si b* n'appartient point à ce ton. S'il considère *sol si b* dans le ton de *mi b* par exemple, comme seconde tierce de l'accord parfait *mi b sol si b*, ce sera une véritable tierce mineure & le troisième son sera bien évidemment *mi b*, comme dans le ton d'*ut*, la tierce mineure *mi sol* fera entendre *ut*, son générateur. Mais nous venons de voir que d'Alembert n'est pas très-connoisseur en tierces.

Si on altère l'intervalle *sol si b* en le diminuant un peu, il est clair que ce ne sera plus une tierce mineure, mais une tierce diminuée dont le rapport est de 6 à 7; c'est le second *la* qui se trouve entre *sol* & *si* naturel dans la gamme naturelle d'*ut*. Alors il

eſt tout ſimple que ces deux ſons faſſent entendre cet *ut* leur générateur commun.

(*x*) Comment cette expérience que d'Alembert ne conteſte pas, ne l'a-t-elle pas éclairé ſur le plus grand nombre de ſes erreurs? comment n'y a-t-il pas vu au moins que puiſque deux ſons à la quarte comme *ut fa*, rendent un *fa* & non pas un *ut* comme tous les autres ſons de la gamme d'*ut*, il en devoit conclure que le *fa* moderne n'eſt point de la gamme d'*ut*, mais tonique de celle de *fa*? que ſi *ſol* & *ſol* ✻ rendent un *ut*, cet *ut* eſt donc leur générateur commun, & que l'accord *ut mi ſol* ✻ *ut* qu'il a propoſé, n'indique pas, comme il le dit, deux modulations différentes.

Il faut conclure de tout ceci que Rameau n'a fait qu'entrevoir le vrai ſyſtême de la baſſe *fondamentale*, & qu'il en a fait une foule d'applications fauſſes, faute d'avoir connu juſqu'où il pouvoit aller; & que d'Alembert qui a commenté ſes idées avec beaucoup moins de connoiſſances pratiques, n'a fait que multiplier ſes erreurs. M. l'abbé Feytou eſt le ſeul qui ait embraſſé ce ſyſtême dans toute ſon étendue, qui l'ait démontré juſqu'à l'évidence & l'ait appliqué à tous les cas, ſans être obligé de recourir à ces licences inadmiſſibles & à ces exceptions ſi fréquentes, qui ont fait abandonner ſitôt les prétendus principes de Rameau en en faiſant voir la fauſſeté.

(*M. Framery.*)

FONDAMENTAL. Obſervations ſur l'art. *fondamental* de d'Alembert.

1°. *C'eſt une vérité d'expérience, qu'un ſon rendu par un corps ſonore.... eſt accompagné d'autres ſons, qui ſont, 1°. l'octave au-deſſus au ſon principal; 2°. la douzième & la dix-ſeptième majeures au-deſſus de ce même ſon.*

« Si l'on n'y diſtingue, dit Rameau, *générat. harm. préface*, p. 5, que ces conſonnances, on ne connoît donc que cela, & par conſéquent on ne pouvoit partir que de là. » *Si l'on n'y diſtingue que ces conſonnances*; mais cela eſt faux & reconnu faux par l'auteur même de cette ſuppoſition. « Vous pourrez encore y diſtinguer le ſon de ſon ſeptième harmonique, pour ne pas dire plus. » C'eſt le même Rameau qui nous apprend ce fait, & cela dans le même ouvrage, p. 10. Or il n'a profité ni de ce ſeptième, ni de ce que le corps ſonore fait entendre de plus: ſon ſyſtême n'eſt donc pas appuyé ſur l'expérience? il n'eſt donc pas le ſyſtême de la nature? « Mais ce ſeptième n'eſt point harmonique de 1. » (p. 62.) Ce ſeptième eſt rendu par le corps ſonore, & il n'eſt point harmonique du corps ſonore! Qu'eſt-il donc? « Il fait une ſeptième trop foible, & une ſixte majeure de beaucoup trop forte relativement à 1. » (*ibidem.*) Par quoi Rameau en juge-t-il? par comparaiſon avec le *la* & le *ſi b* de la gamme des modernes? » Comme ſi cet ordre de ſons: *ut re mi fa ſol la ſi ut*, étoit en effet le premier de tous; s'il ne dépendoit pas d'un autre; ſi l'oreille n'y ſous-entendoit rien de plus; ſi la nature enfin n'avoit pas en elle d'autres ſecrets plus cachés qu'il fallût développer! « dit le même Rameau, *préface*, p. 5. » Comme s'il n'y avoit que cet ordre qui nous fût naturel! dit toujours Rameau, *Mercure de juin*, 1761, *p.* 152. Rameau, *générat. harm. p.* 220, reproche à Zarlin d'avoir trop tôt abandonné la progreſſion harmonique, c'eſt-à-dire, de ne l'avoir pouſſée que juſqu'au ſixième terme. Rameau a fait pis que Zarlin. La nature lui fait entendre ſept harmoniques du corps ſonore, *pour ne pas dire plus*, le corps ſonore lui donne en *ut*, *ut ut ſol ut mi ſol ſv*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Voilà l'accord *ut mi ſol* donné directement par la nature: Rameau le dérive du renverſement des harmoniques 1, 3, 5. *Démonſtr. du principe de l'harm.* p. 15 *& alibi. Ut mi ſol la* préſente un accord conſonnant de ſixte-quinte ou de ſixte ajoutée, Rameau va chercher cet accord dans le renverſement de la ſimple ſeptième; le même harmonique 7, ou $\frac{1}{7}$ mitoyen entre *la* & *ſi b*, donne en *ſol* l'accord *ſol ſi re mi* ✻, 4, 5, 6, 7, ou *ſol ſi re fa*, accord ſenſible conſonnant; Rameau ajoute de ſon propre fonds une ſeconde à l'accord de la dominante tonique, pour avoir l'accord ſenſible de cette dominante. Rameau prétend, *préface de la génér. harm.* p. 5-6, « qu'on ne peut imaginer de ſucceſſions poſſibles qu'entre les conſonnances (que forment entre eux les harmoniques du corps ſonore.) que ces ſons ſucceſſifs y deviennent également *fondamentaux*; que chacun d'eux y fournit ſon harmonie parfaite, » cependant il forme ſa baſſe *fondamentale* d'*ut*, non de la ſucceſſion des harmoniques *ut ut ſol ut mi ſol ſv*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, &c. ou par les longueurs, $\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}$, &c. mais de la ſuite des quintes *fa ut ſol* ou *fa ut ſol re*, quoique le *fa* ne ſoit point harmonique d'*ut*, & que dans la ſuite de ces harmoniques on ne rencontre jamais deux intervalles ſucceſſifs ſemblables. Il convient (*ibidem.*) que chaque ſon *fondamental* porte ſon harmonie; cependant aucun ſon *fondamental* ne porte d'accord parfait mineur ni de diſſonance, & l'accord de ſixte italienne n'a point de ſon *fondamental*; donc il y a dans le ſyſtême de Rameau des ſons *fondamentaux* ſans harmonie, tels que le premier le ſeptième harmonique, *ut*, 1 & *ſv*, 7, & des accords ſans ſon *fondamental*, tels que celui de ſixte ſuperflue, &c.

La théorie de Rameau ne demande donc pas un ſimple commentaire comme celui qu'en a fait d'Alembert, mais un traité où l'on rappelle cet harmoniſte à la ſtérile application de ſes propres principes & à de plus juſtes inductions que celles qu'il a tirées de la réſonnance du corps ſonore.

2°. *Ce ſon principal, le ſeul qu'on entende quand on ne fait pas attention aux autres.... eſt proprement ce qu'on appelle* ſon fondamental, *parce qu'il eſt pour ainſi*

ainſi dire la baſe & le fondement *des autres qui n'exiſteroient pas ſans lui.*

La force ou l'intenſité d'un harmonique eſt proportion elle à ſa gravité. (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. 1. 4^e. *expérience.*) Le ſon le plus grave du corps ſonore eſt donc auſſi le plus ſenſible: mais il n'en eſt pas moins, comme tous les autres ſons concomitans, harmonique du corps ſonore. Lorſqu'on fait ſonner à la fois tous les uniſſons de ces harmoniques, le ſon total qui en réſulte a beaucoup de reſſemblance avec le ſon iſolé du premier harmonique, comme la première couleur du priſme ou de l'arc-en-ciel reſſemble beaucoup à la lumière pure, c'eſt-à-dire, à la réunion de toutes les couleurs. Mais une couleur iſolée n'eſt point la lumière pure, & un harmonique ſeul ne conſtitue point le ſon. Ce qui ne doit point empêcher d'appeler par extenſion *fondamental* & *générateur*, le premier harmonique; termes qui, à la rigueur, ne conviennent qu'au corps ſonore.

Si le premier, le plus grave, le plus ſenſible des ſons du corps ſonore étoit véritablement le réſultat de tous les ſons harmoniques concomitans, comme le blanc ou la lumière pure eſt le réſultat de toutes les couleurs, en faiſant ſonner à la fois l'uniſſon de tous les ſons concomitans rendus par le corps ſonore, excepté le ſon du premier, le réſultat devroit être l'uniſſon de ce premier ſon. Or ce n'eſt pas là ce que donne l'expérience. Tous ces uniſſons réunis reproduiſent à la vérité le premier ſon; mais le ſon reproduit eſt plus foible que le ſon total réſultant de la réunion des uniſſons, & l'oreille les entend en même temps & les diſtingue très-facilement. De plus, retranchez des uniſſons ſimultanés les cordes 1, 2 & 3, le reſte reproduira toujours le même ſon ſpontané, mais le ſon total montera d'une ou de deux octaves au-deſſus du ſon reproduit. Je dis *d'une ou de deux*, parce que dans cette expérience, comme dans celle de Tartini, il n'eſt pas facile de diſtinguer le ſon reproduit de ſon octave. Tartini prétend que ce ſon eſt le ſecond terme de la progreſſion harmonique, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, &c. ou ſuivant les vibrations, 1, 2, 3, 4, 5, &c. M. Serres prétend qu'il eſt le premier. C'eſt ce que je n'ai pu diſtinguer moi-même ſur un excellent orgue qui ſortoit des mains de l'accordeur, quoique aidé du ſecours d'un très-bon harmoniſte. *Adhuc ſub jūdice lis eſt.*

3°. *Si l'on accorde avec le corps ſonore deux autres corps, dont l'un ſoit à la douzième au-deſſous du corps ſonore, & l'autre à la dix ſeptième majeure au-deſſous; ces deux derniers corps frémiront ſans réſonner, dès qu'on fera réſonner le premier.* C'eſt de cette expérience que Rameau a tenté de déduire l'accord parfait mineur; mais le corps réſonnant étant *ut* 1, les deux corps frémiſſans ſeroient *fa* 3 & *la b* 5, or l'accord *fa la b ut*, n'eſt pas l'accord de la tonique du mode mineur relatif du majeur d'*ut*. Jamais, abſolument jamais, le mineur de *fa* n'a paſſé pour relatif du majeur d'*ut*. Quel rapport, quelle liaiſon y a-t-il entre deux gammes dont l'une à quatre bémols de plus que l'autre? Le mode d'*ut* étant regardé comme principal, quelle raiſon peut-on avoir de paſſer de ce mode à celui de *fa*, *fa* n'étant point harmonique d'*ut*? Voyez mon art. *F. ut fa*, & ſur-tout au mineur de *fa*, qui eſt moins naturel que le majeur? Voyez *la démonſtr. du principe de l'harm.* p. 82 Auſſi Rameau (p. 63) rejette-t-il le mineur de *fa*, pour adopter (p. 71) celui de *la*. On convient d'ailleurs que les vrais modes mineurs relatifs d'*ut*, ſont ceux de *la* & de *mi*; mais le premier plus que le ſecond. Il falloit donc trouver dans la réſonnance du corps ſonore l'origine de ces deux modes, & la raiſon de la prééminence du mineur de *la* ſur le mineur de *mi*, ou, ce qui revient preſque au même, de l'accord parfait mineur de *la* ſur l'accord parfait mineur de *mi*. Voyez mes art. *Fondamental*, *Mineur* & *Relatif*. Or on ne trouve rien de tout cela dans l'accord *fa la b ut*, produit par le prétendu frémiſſement de la douzième & de la dix-ſeptième majeure au-deſſous d'*ut*. Et quand cet accord *fa la b ut* ſe prêteroit à l'explication demandée, le mode mineur n'auroit encore, dans le ſyſtême de Rameau, aucun fondement naturel, puiſque l'expérience d'où il déduit l'accord *fa la b ut*, ne donne point cet accord; les cordes 3 & 5 ſe diviſent en frémiſſant, le trois en trois, le 5 en cinq parties égales, & chacune de ces parties produit en réſonnant l'uniſſon de *ut* 1. Voila le réſultat de cette expérience. Les cordes 3 & 5 ne produiſent donc ni *fa*, ni *la b*, mais la corde 3 fait entendre trois *ut*, & la corde 5 cinq *ut*, tous à l'uniſſon de la corde pincée. Veut-on un réſultat plus général? Le voici. Accordez un nombre indéterminé de cordes de même matière, groſſeur & tenſion, mais de différentes longueurs; pincez l'une quelconque d'entre elles, toutes frémiront, toutes ſe diviſeront, toutes les longueurs partielles réſonneront; chaque corde ſe diviſera en parties égales, & la longueur partielle de chacune de ces diviſions égales ſera toujours le plus grand commun diviſeur de la corde pincée & de la corde diviſée. Il eſt clair que pour rendre toutes ces vibrations, ces ondulations, ces diviſions, en un mot les ventres & les nœuds intermédiaires plus ſenſibles, on peut, au lieu de pincer une corde, faire ſonner fortement ſon uniſſon au moyen d'un bon violon, d'un hautbois, d'un cor, &c. ou même de pluſieurs inſtrumens réunis: ou, ſi l'on fait cette expérience ſur un pſaltérion, il faut frapper en même-temps pluſieurs cordes à l'uniſſon. Ainſi étant donnée une ſuite de cordes (toutes choſes égales d'ailleurs) dans les rapports 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, &c. pincez la corde 1, toutes frémiront & réſonneront dans leur totalité, parce que $\frac{1}{2}$ eſt le plus grand commun diviſeur de 1 & de $\frac{1}{2}$; que $\frac{1}{3}$ eſt le plus grand commun diviſeur de 1 & de $\frac{1}{3}$, &c. Etant donnée une ſuite de cordes dans les rapports 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, &c. pincez la corde 1, toutes frémiront & ſe diviſeront, la 2^e. en 2, la 3^e. en 3, la

4^e. en 4, la 11^e. en 11 parties égales à la corde 1, & chaque partie donnera l'unisson de cette même corde 1. Pincez la corde 2, la corde 1 résonnera sans se diviser, parce que 1 est le plus grand commun diviseur de 1 & de 2. La corde 3 se divisera en trois parties égales, & chaque partie fera entendre l'octave de la corde 2, parce que 1 qui est le tiers de 3, est le plus grand commun diviseur de 2 & de 3, &c. Ainsi, dans l'expérience de Tartini, si l'on représente les sons par les vibrations, le son reproduit sera toujours le plus grand commun diviseur des sons générateurs. Dans l'expérience de Rameau, si l'on représente les sons par les longueurs des cordes, la longueur de chaque division sera toujours le plus grand commun diviseur de la corde divisée & de la corde pincée. Voilà des résultats simples, clairs & généraux, qui renferment une infinité d'applications particulières, sans aucune espèce de contradiction. Qui ne reconnoît la nature à cette lumineuse & féconde simplicité? un frémissement l'annonce:

Un rien la fait paroître;
Mais tout homme n'a pas des yeux pour la connoître.

4°. *Quoiqu'il en soit, il est au moins certain que dans tout accord parfait, soit majeur, soit mineur, formé d'un son principal, de sa tierce majeure ou mineure, & de sa quinte, on appelle* fondamental *le son principal, qui est le plus grave ou le plus bas de l'accord.*

Dans la forme primitive (primitive suivant Rameau, *démonstr. du principe de l'harm. p.* 20) de l'accord parfait majeur, *ut sol mi*, 1, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$ (suivant le calcul des longueurs) l'*ut* 1 est le son *fondamental*, *ibid*, p. 19; on conçoit cela. Dans l'accord *ut mi sol*, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, ce n'est pas l'*ut* $\frac{1}{4}$ qui devroit être appelé *fondamental*, mais sa double octave grave, *ut* 1. Dans la forme primitive (suivant Rameau, *ibid.* p. 22-24) de l'accord parfait mineur, *la b fa ut*, 5, 3, 1, c'est le même *ut* 1 qui est principe, conséquemment fondement ou son *fondamental*, *ibid.* p. 21-22 Or *ut* n'est pas le son le plus grave ni le plus bas de l'accord *la b fa ut*, ou *fa la b ut.* Mais cette erreur de d'Alembert ne doit étonner qui que ce soit. Quelque attention qu'on apporte à la lecture de Rameau, il est très-difficile, pour ne pas dire impossible, de savoir quel est le véritable son *fondamental* de l'accord parfait mineur; car après avoir tiré du frémissement des cordes 5 & 3 l'accord *la b fa ut*, 5, 3, 1, Rameau prétend, *ibid.* p. 71, que c'est à la sixte de la gamme ordinaire, au *la*, à porter cet accord, & que *fa la b ut* doit se changer en *la ut mi.* Or puisque *ut* est principe de *fa la b ut*, *mi* doit donc être principe de *la ut mi.* Cela paroît très-raisonnable; mais cela ne l'est pas: c'est encore *ut* qui est *principe générateur* de *la ut mi*, *ibid.* p. 70. la tonique *la* en est le son *fondamental* (p. 71) mais seulement *par subordination*, p. 72. Ainsi dans *fa la b ut*, c'est la quinte qui est principe ou fondement de l'accord parfait mineur; dans *la ut mi*, c'est la tierce, & cette tierce a pour *fondamentale* subordonnée, la tonique, & malgré tous ces principes & ces fondemens, le mode mineur est encore moins naturel que le majeur, qui n'a qu'un son *fondamental*, *ibid.* p. 82. Que conclure de là? que le mode mineur n'est qu'une combinaison artificielle que l'on peut, sans inconvénient, proscrire de la pratique & de la théorie musicale? non; mais que son origine & ses véritables rapports ont échappé aux recherches & à la pénétration de Rameau.

5° *Quelques physiciens ont entrepris d'expliquer ce singulier phénomène de la résonnance de la douzième & de la dix-septième majeure conjointement avec l'octave. Mais de toutes les explications qu'on en a données, il n'y en a que deux qui nous paroissent mériter qu'on en fasse mention....*

Quelque soit le nombre des harmoniques du corps sonore, qu'il soit infini, indéfini ou borné à 4 ou 5; l'hypothèse de Mairan, adoptée par Rameau, paroît offrir moins de difficulté que celle de Bernouilli. 1°. Il y a des instrumens qui n'ont pas besoin pour rendre des sons, d'être élastiques. Une flûte à bec, de plomb, de terre-glaise, &c. pourvu que sa forme soit régulière, sonnera, octaviera, requintera, &c. suivant l'intensité de l'insufflation. Or un corps non-élastique ne peut représenter une corde sonore; un corps non-élastique est incapable d'ondulations, de nœuds, de ventres, de vibrations, soit totales, soit partielles. Bernouilli dira-t-il que dans ce cas la flûte n'est pas le corps sonore? Mais il y a tel cas où il sera forcé de choisir pour corps sonore entre la flûte non-élastique & l'air. En voici un. Lorsque le vent souffle dans une chambre par un trou de muraille, donnez à cette ouverture avec de la terre-glaise la forme d'un cône tronqué ou d'un entonnoir dont la sommité ne soit propre qu'à recevoir le bec de cette flûte non-élastique: il est certain que le vent produira du son, qu'il pourra octavier, requinter, &c. Quel est le corps sonore dans cette expérience? est-ce la flûte? il y a donc des corps sonores non-élastiques, auxquels conséquemment l'explication de Bernouilli n'est pas applicable. Est-ce l'air? c'est donc dans l'air qu'il faut chercher les cordes sonores. Alors on tombe dans le systême adopté par Rameau, ou dans l'équivalent. 2°. Il est absolument impossible d'expliquer dans l'hypothèse de Bernouilli, l'expérience de Tartini. Faites sonner à la fois deux cordes dans le rapport $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, elles reproduiront, suivant Tartini, le son $\frac{1}{2}$: or jamais la corde $\frac{1}{5}$ isolée ne produira le son $\frac{1}{2}$; il en faut dire autant de la corde $\frac{1}{6}$, leur somme même, qui n'égale que $\frac{11}{30}$, est moindre qu'un demi. Il faut cependant trouver, dans l'hypothèse de Bernouilli, un corps sonore adjacent qui rende le son $\frac{1}{2}$. Je ne prétends pas que celle de Mairan soit à cet égard plus satisfaisante; c'est ce que le temps ne me permet pas d'examiner aujourd'hui; mais on voit évidemment que celle de Bernouilli ne peut tenir contre ces deux expériences qui

l'attaquent plus fortement que tous les raisonnémens de d'Alembert.

6°. *Quoi qu'il en soit, outre l'accord de la douzième & de la dix-septième majeure, donné par la nature, on a formé d'autres accords....* fondamentaux.

Dans la réponse à Rameau, imprimée à la fin des élémens de d'Alembert, *Lyon*, 1772, p. 225, le géomètre reproche à l'harmoniste de n'avoir peut-être jamais été bien décidé par rapport au son *fondamental* des accords de simple septième & de sous-dominante, *re fa la ut* & *fa la ut re*. Rameau, dans sa *démonstr. du principe de l'harmonie, Paris*, 1750, p. 52, renvoie pour l'explication du *double emploi* à sa *génération harmonique*. Or dans ce dernier traité, *Paris*, 1737, p. 115, on lit : Dès-lors double emploi dans cette harmonie de la sous-dominante, qui, selon le cas, sera *fondamentale*, ou cédera le droit à sa dissonance même ; & Rameau a donné plus haut la raison de cette cession réciproque ; & la *demonstation du principe de l'harmonie* avoit été présentée à l'Académie des sciences ; & d'Alembert avoit été nommé l'un des commissaires pour l'examen de cet ouvrage ; & son approbation est de 1749 ; & sa réponse est postérieure à cette date, puisqu'il y cite le mercure de 1752. On ne voit donc pas sur quoi peut être fondé le reproche de d'Alembert.

7°. *Mais soit qu'on assigne à cet accord (de sixte italienne) une origine, soit qu'on ne lui en assigne point, il est certain qu'on doit le regarder comme un accord* fondamental, *puisqu'il n'a point de basse* fondamentale.

Or l'accord parfait a une basse *fondamentale*, donc l'accord parfait n'est pas un accord *fondamental*. Or ce dernier raisonnement est ridicule, donc, &c.

8°. *Mais on nous permettra de faire ici aux musiciens une question. Pourquoi n'a-t-on employé jusqu'ici, dans la basse fondamentale, que les dix sortes d'accords dont nous venons de parler?... Est il bien certain qu'on ne puisse employer dans la basse fondamentale que ces accords, & dans la basse continue que leurs dérivés? L'oreille est ici le vrai juge, ou plutôt le seul.*

Mais on nous permettra de faire aussi à l'auteur de cet article une question. Est-il bien certain que de tous les accords employés dans les basses *fondamentale* & continue, il n'y en a que dix de *fondamentaux*, c'est-à-dire de *directs*? C'est dans la résonnance du corps sonore que Rameau a cherché l'origine de tous les accords usités. Or je vois dans la progression des harmoniques du corps sonore :

1.	1°. Accord parfait majeur.	*ut mi sol*.	4, 5, 6.
2.	2°. Accord parfait mineur en *la*.	*mi la ut*.	5, 7, 8.
	3°. *Idem* en *mi*.	*mi sol si*.	10, 12, 15.
	4°. *Idem* en *re*.	*jv re sv*.	7, 9, 11.
	5°. *Idem*.	*re sv ta*.	9, 11, 13.
	6°. *Idem*. en *la*, mode de *sol*.	*ta* ※ *ut* ‡ *re* ❋.	27, 33, 39.
		ou.	9, 11, 13.
3.	7°. Accord dissonant impair.	*jv re sv ut*.	7, 9, 11, 16.
	8°. *Idem*.	*re sv ta ut*.	9, 11, 13, 16.
	9°. *Idem*. en *sol*, le *si* retranché.	*re si mi* ※ *ta* ※ *ut* ‡...	9, 15, 21, 27, 33.
		ou.	3, 5, 7, 9, 11.
4.	10°. Accord pair dissonant.	*ut re mi sol*.	8, 9, 10, 12.
	11°. *Idem*.	*ut mi sv sol*.	8, 10, 11, 12.
	12°. *Idem*.	*ut mi sol ta*.	8, 10, 12, 13.
	13°. *Idem*.	*ut mi sol si*.	8, 10, 12, 15.
5.	14°. Accord naturel en *sol*.	*sol si re mi* ※.	12, 15, 18, 21.
		ou.	4, 5, 6, 7.
6.	15°. Accord impair.	*re sv ta si*.	9, 11, 13, 15.
	16°. *Idem*. en *sol*.	*re si mi* ※ *ta* ※.	9, 5, 21, 27.
		ou.	3, 5, 7, 9.
	17°. Accord naturel en *sol*, le *sol* retranché.	*re mi* ※ *sol ta* ※ *si*.	18, 21, 24, 27, 30.
		ou.	6, 7, 8, 9, 10.
7.	18°. Accord naturel.	*ut mi sol jv*.	4, 5, 6, 7.
	19°. Accord impair dissonant en *sol*.	*mi* ※ *ta* ※ *ut* ‡ *re*.	21, 27, 33, 36.
		ou.	7, 9, 11, 12.
	20°. Accord mixte.	*sol si re mi*.	12, 15, 18, 20.
8.	21°. Accord impair.	*sv ta si ut* ※ *re* ※.	11, 13, 15, 17, 19.
	22°. Accord impair en *sol*, l'*ut* ‡ retranché.	*si mi* ※ *ta* ※ *ut* ‡ *re* ❋	15, 21, 27, 33, 39.
		ou.	5, 7, 9, 11, 13.

En tout vingt-deux accords, soi-disans *fondamentaux*, mais dans le vrai, accords simplement *directs*, c'est-à-dire, en progression arithmétique, paire ou impaire, altérée ou non-altérée par l'intercalation d'une dissonance. Je n'ai pas fait entrer dans cette table l'accord de quarte ou onzième ; *re la ut mi sol*, (voyez

l'art. *Accord* de Rouſſeau, & ſa table des accords) dont la formule harmonique eſt.... *ut ſol mi jv re*, 1, 3, 5, 7, 9; ni l'accord que j'ai appelé de *ſixte françoiſe*, *fa la ut re* ✻, dont la formule harmonique eſt en *ſol*, *mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡ *re* ❋, 21, 27, 33, 39, ou en diviſant par trois, 7, 9, 11, 13.

Et combien, en feuilletant les œuvres des grands maîtres, ne trouveroit-on pas de nouveaux accords *directs*, introduits dans le corps de l'harmonie par la ſeule force de la modulation, mais que l'harmoniſte aura regardés comme des renverſemens, emprunts ou ſuppoſitions d'accords déja connus? Mais nous avons un moyen beaucoup plus expéditif & moins faſtidieux pour découvrir tous les accords directs. La baſſe *fondamentale* du genre diatonique eſt compoſée dans chaque mode du générateur, de ſon octave, de ſa douzième & de ſa double octave. En *ut*, *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4. (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. IV.) Il n'y a donc que quatre ſons *fondamentaux* pour chaque mode, dans le genre diatonique, qui eſt le plus naturel & le plus uſité. Donc quatre accords *fondamentaux* ſeulement. Formez ſur chacun de ces ſons *fondamentaux* des groupes de trois harmoniques immédiatement conſécutifs, comme *ut ut ſol*, 1, 2, 3; *ut ſol ut*, 2, 3, 4; *ſol ut mi*, 3, 4, 5; *ut mi ſol*, 4, 5, 6; *mi ſol jv*, 5, 6, 7; *ſol jv ut*, &c. En *ſol*: *ſol ſol re*, 1, 2, 3; *ſol re ſol*, 2, 3, 4; *re ſol ſi*, 3, 4, 5, &c. Voilà les accords *naturels*. Prenez ces mêmes accords à l'octave: *ut ut ſol*, 2, 4, 6; *ut ſol ut*, 4, 6, 8; *ſol ut mi*, 6, 8, 10, &c. *Sol ſol re*, 2, 4, 6; *ſol re ſol*, 4, 6, 8, &c. Voilà les accords *pairs*. Faites la même opération ſur la progreſſion impaire: *ut ſol mi*, 1, 3, 5; *ſol mi jv*, 3, 5, 7; *mi jv re*, 5, 7, 9, &c. ou en prenant les harmoniques impairs 4 à 4: *ut ſol mi jv*, 1, 3, 5, 7; *ſol mi jv re*, 3, 5, 7, 9; *mi jv re ſv*, 5, 7, 9, 11; *jv re ſv ta*, 7, 9, 11, 13; *re ſv ta ſi*, 9, 11, 13, 15, &c. Voilà les accords *impairs*. Intercalez dans chaque accord *pair* un ſon impair, vous aurez les accords *pairs diſſonans*, & dans chaque accord *impair* un ſon pair; vous aurez les accords *impairs diſſonans*. Ajoutez aux accords tirés de l'harmonie de *ſol* un ſon tiré de l'harmonie d'*ut*, vous aurez des accords *mixtes*. Or accords *naturels*, accords *impairs*, accords *pairs diſſonans*, accords *impairs diſſonans*, accords *mixtes*; voilà des dénominations générales ſous leſquelles viennent ſe claſſer tous les accords connus & uſités. (Voyez mon art. *fondamental*.)

Prenons les ſix premiers groupes à trois ſons de la progreſſion paire, & les ſix premiers de la progreſſion impaire. Dans un accord conſonnant à trois ſons, la diſſonance peut occuper quatre places différentes; donc ſix accords *pairs*, ſix *impairs*, vingt-quatre *pairs diſſonans*, vingt-quatre *impairs diſſonans*, en tout ſoixante accords *directs* en *ut*, autant en *ſol*; c'eſt cent vingt accords pour le mode d'*ut*, non compris les accords *mixtes* & tous les accords par ſuppoſition qui ſont en très-grand nombre. Car ſous l'accord *ſol ſi re* & tous les accords tirés de l'harmonie de *ſol*, on peut placer ſucceſſivement pluſieurs ſons de l'harmonie d'*ut*, comme *ut*, *ſol ſi re*; *mi*, *ſol ſi re*; *jv*, *ſol ſi re*, &c. On peut auſſi placer ſucceſſivement pluſieurs ſons impairs ſous un même accord pair, & réciproquement.

Reſte à ſavoir ſi l'oreille admet toutes ces combinaiſons: car *l'oreille*, dit d'Alembert, *eſt le vrai juge, ou plutôt le ſeul*. Je ne prétends ni nier la compétence de l'oreille en cette matière, ni décliner ſa juriſdiction; mais j'oſerai lui conteſter ſa ſouveraineté. (Voyez *Langue muſicale*.) Et proviſoirement j'obſerve 1°. qu'au jugement même de l'oreille, la ſeule forme conſonnante eſt la progreſſive; (voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. I, *onzième expérience*.) or il n'y a pas un de ces accords qui ne ſoit tiré de la progreſſion arithmétique, paire ou impaire. 2°. Qu'un accord diſſonant ne peut pas contenir moins d'une diſſonance; or le plus diſſonant de ces accords n'en contient pas davantage. 3°. Qu'il n'en eſt pas ainſi de ceux qu'a propoſés d'Alembert dans cet article, comme on peut s'en convaincre par leurs rapports exprimés ci-deſſous.

9°. *Par quelle raiſon n'emploie-t-on jamais dans l'harmonie les accords* ut mi ſol ✻ ut; ut mi ſol ✻ ſi, *dont le premier n'a proprement aucune diſſonance, & le ſecond n'en contient qu'une, comme l'accord uſité*, ut mi ſol ſi? *Ce n'eſt pas tout, imaginons cette liſte d'accords terminés tous ou par l'octave, ou par la ſeptième majeure, & dont les trois premiers ſons forment des tierces.*

1.	*ut mi*	*ſol* ✻ *ut.*	16,	20,	25,	32.
2.	*ut mi*	*ſol* ✻ *ſi.*	16,	20,	25,	30.
3.	*ut mi b*	*ſol ſi.*	40,	48,	60,	75.
4.	*ut mi b*	*ſol b ut.*	25,	30,	36,	50.
5.	*ut mi b*	*ſol b ſi.*	200,	240,	288,	375.

....*Je ne parle point d'une infinité d'autres accords...: qui ne doivent être ni admis, ni auſſi rejetés ſans épreuve, & ſur leſquels on n'en a peut-être jamais fait aucune, tels que ceux-ci:*

6.	*ut mi*	*ſol* ✻ *ſi b.*	80,	100,	125,	144.
7.	*ut mi b*	*ſol* ✻ *ut.*	80,	96,	125,	160.
8.	*ut mi b*	*ſol* ✻ *ſi.*	80,	96,	125,	150.
9.	*ut mi b*	*ſol* ✻ *ſi b.*	80,	96,	125,	144.
10.	*ut mi*	*ſol la b.*	20,	25,	30,	32.
11.	*ut mi*	*ſol* ✻ *la.*	48,	60,	75,	80.
12.	*ut mi b*	*ſol* ✻ *la.*	240,	288,	375,	400.
13.	*ut mi*	*ſol b ſi.*	40,	50,	72,	75.
14.	*ut mi*	*ſol b la b.*	100,	125,	144,	160.

On ne voit dans la plupart de ces accords aucune trace de la progreſſion arithmétique, & quand elle s'y trouveroit, ils n'en ſeroient pas beaucoup plus ſupportables. Il y a dans la ſérie des harmoniques du corps ſonore, un terme au-delà duquel les rap-

ports sont trop compliqués, les intervalles trop serrés, pour être consonnans. Personne n'ignore que le ton majeur est le premier intervalle harmonique dissonant. Or le ton majeur est l'intervalle du huitième au neuvième harmonique; exemple : *ut ut sol ut mi sol jv ut re*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Donc la progression des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. & celle des nombres pairs, 2, 4, 6, 8, 10, &c. qui sont celles des accords parfaits ou consonnans, doivent s'arrêter au huitième terme. *Item.* L'accord de sixte superflue a pour formule harmonique en *ut*, *sv ta si ut* ✻ *re* ✻, 11, 13, 15, 17, 19; & en *sol*, *si mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡ *re* ✻, 15, 21, 27, 33, 39, ou 5, 7, 9, 11, 13. On ne connoît pas dans la pratique d'accord plus compliqué que celui-là. Donc la progression des nombres impairs doit s'arrêter à peu près au dixième terme, qui est le dix-neuvième de la progression des nombres naturels. Or dans quelques-uns des accords proposés par d'Alembert, la progression est poussée jusqu'au 200^{e}, 300^{e}, 400^{e} terme. Des rapports aussi compliqués doivent former des dissonances d'une dureté horrible.

Mais l'auteur ne veut s'en rapporter sur ce sujet qu'au jugement de l'oreille, & d'une oreille fort exercée. *Je désirerois, dit-il, que quelque musicien, & surtout, je le répète, non prévenu d'aucun systême, voulût bien s'appliquer à l'examen que je propose.* Un artiste éclairé & sans systême, dans un art qui exige tant de combinaisons : *rara avis.* Cependant, en fouillant dans les ténèbres de l'antiquité, on trouve précisément le fait de d'Alembert; un fameux musicien, un chef de secte, qui a partagé les opinions de la Grèce entre Pythagore & lui, un savant enfin, qui, comme le célèbre commentateur de Rameau, ne consulte dans le choix des accords que le jugement de l'oreille, & la capacité de l'organe vocal ou instrumental. (Voyez *Aristoxène*, p. 14 & 33.) Or cet Aristoxène, car c'est de lui qu'il s'agit ici, décide positivement, p. 45, *que toute consonnance ajoutée à elle-même forme un intervalle très-dissonant.* Et Tartini ne reconnoît point d'autres dissonances harmoniques que ces consonnances redoublées. Donc la quinte diminuée résultante de l'addition de deux tierces mineures, la quinte superflue formée de deux tierces majeures, la septième mineure qui a l'étendue de deux quartes, &c. sont de très-dures dissonances. Or, à l'exception du dixième, il n'y a pas un des accords proposés qui ne contienne un ou deux de ces intervalles dissonans. Mais ce dixième accord n'est pas beaucoup plus consonnant que les autres, à raison du demi-ton *sol la b.* Il n'y a donc que le mérite de l'imitation, qui, dans certains cas extraordinairement rares, puisse les faire employer : encore faudroit-il en transposer plusieurs dont tous les termes ne sont pas harmoniques d'*ut*, tels que *ut mi b sol si* : car le corps sonore ne produit point de tierce mineure au-dessus d'*ut.* L'auteur de l'art. *fondamental* n'a donc rien fait pour l'avancement de l'art musical, en proposant ces accords que la flatterie ou le préjugé ont déja fait insérer dans quelques traités de musique postérieurs à la première édition de l'encyclopédie.

10°. *La basse continue, qui forme ce qu'on appelle accompagnement, n'est proprement que le renversement de la basse fondamentale, & contient beaucoup d'autres accords tous dérivés des fondamentaux. Ainsi l'accompagnement représente vraiment la basse fondamentale.*

La basse fondamentale *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4, voyez *la table de la générat. harm.*, n'a point d'autre harmonie que celle des col. I, II, III, IV, & l'on ne peut renverser cette harmonie sans la détruire. (Voyez *Renversement.*) Or la plus grave, la plus basse de toutes les parties de cette harmonie, c'est la *basse fondamentale.* Les parties adjacentes sont des *basses continues*, comme *sol ut sol ut*, 3, 4, 3, 4, ou *mi sol sol ut*, 5, 6, 6, 8, &c. On donne assez généralement ce nom à toutes les parties basses dont les mouvemens sont consonnans. A mesure qu'on avance du grave à l'aigu, on trouve des chants diatoniques, chromatiques, enharmoniques, &c. mais dans tout cela point de renversement. *Ainsi l'accompagement représente vraiment la basse fondamentale.* Cela est nécessairement vrai dans l'harmonie naturelle & complète, dans l'harmonie du cornet d'orgue, où le plus grave des cinq tuyaux qui parlent à la fois, est toujours le *fondamental* des quatre autres, puisque ces tuyaux donnent un son grave, son octave, sa douzième, sa double octave & sa dix-septième majeure; dans les rapports 1, 2, 3, 4, 5. Or tel est l'ordre de la génération harmonique. L'harmonie incomplète ne représente pas au naturel celle du corps sonore, celle de la basse *fondamentale*; l'accord *re sv ta si*, 9, 11, 13, 15, a pour *fondamental ut* 1, dont l'harmonie est *ut ut sol ut mi sol jv ut re mi sv sol ta jv si ut*, &c. *Re sv ta si* est contenu, comme on voit, dans l'harmonie d'*ut*, mais il ne la représente pas complétement. Ainsi l'harmonie ordinaire, l'harmonie incomplète, ne présente pas fidellement la basse *fondamentale*, c'est-à-dire, l'harmonie de la basse *fondamentale.* Mais par l'expérience de Tartini, l'harmonie même incomplète, rappelle, reproduit le son *fondamental*, qui est toujours, comme je l'ai déja dit, le plus grand commun diviseur de tous les sons d'un accord quelconque. Le plus grand commun diviseur des nombres 9, 11, 13 & 15, c'est 1 : les sons *re sv ta si* reproduisent donc le son *ut* 1 qui est leur souche, leur fondement commun, en un mot, leur son *fondamental*; donc il n'est pas nécessaire de compléter l'harmonie usuelle, pour mieux imiter celle du corps sonore, puisqu'un groupe quelconque de sons reproduit naturellement son générateur, & par là se classe exactement dans la cathégorie des sons dont il a été primitivement tiré. Mais cette basse *fondamentale* naturelle est-elle la même que celle de Rameau? non, il s'en faut beaucoup, puisqu'à l'exception de l'accord parfait majeur, il n'y en a pas un seul dans Rameau qui soit placé sur sa véritable basse *fondamentale.*

Que dirons-nous de ce qu'on a avancé dans ces derniers temps, que la géométrie eſt fondée ſur la réſonnance du corps ſonore, parce que la géométrie eſt dit-on fondée ſur les proportions, & que le corps ſonore les engendre toutes?

Toutes, c'eſt beaucoup dire. Mais très-certainement la progreſſion harmonique n'a pas d'autre origine que la réſonnance du corps ſonore. Pythagore l'employoit dans la diviſion du canon, comme il fit uſage de la progreſſion arithmétique des nombres naturels, qui en eſt inverſe, pour repréſenter les ſons par leurs vibrations. Ariſtoxène, p. 32, ſe mocquoit des calculs & des vibrations; mais les expreſſions d'Ariſtoxène prouvent clairement qu'il étoit plus muſicien que géomètre. Ni ſes obſervations, ni celles de d'Alembert, n'empêcheront les harmoniques du corps ſonore de former une progreſſion arithmétique; la ſérie des longueurs des cordes ſonores, une progreſſion harmonique; & la ſérie des intervalles ſemblables, une progreſſion géométrique. On peut abuſer de tout cela, mais on ne peut pas s'en paſſer; & c'eſt pour ne les avoir pas employées, que ce célèbre commentateur n'a fait en muſique que ſubſtituer quelques-unes de ſes erreurs à celles de Rameau. (Voyez *Nombres*, *Pythagoriciens* & *Quaternaire.*) (*M. l'abbé Feytou.*)

FONDAMENTAL. Il me ſemble que la marque diſtinctive d'un accord *fondamental*, c'eſt qu'on n'y puiſſe ſubſtituer aucun ſon à un autre ſans changer l'harmonie & la marche naturelle de la baſſe; car ſi l'on peut changer un ſeul ton ſans que l'harmonie & ſa marche changent, le ton qui étoit à la place de celui qu'on a ſubſtitué n'appartenoit pas abſolument à l'accord qui par conſéquent n'étoit pas *fondamental.* Nous verrons à l'article *Syſtême*, la raiſon de cette remarque. (*M. de Caſtilhon.*)

FONDAMENTAL. Nous chercherions en vain dans Rameau la véritable acception, ou la juſte application de ce terme. Ses ſons *fondamentaux* ne produiſent pas tous les harmoniques du corps ſonore; ſa baſſe *fondamentale* ne produit pas tous les accords uſités; ſes accords *fondamentaux*, à l'exception de deux, ne ſont que des dérivés; dans quel ſens tout cela eſt-il donc *fondamental?*

Pour rectifier ſa théorie, & mettre dans tout ſon jour ce qu'il n'a fait que preſſentir, admettons des ſons, des accords, des mouvemens, des modes *fondamentaux*, des progreſſions & des ſucceſſions *fondamentales*, & définiſſons clairement tout cela.

J'appelle *accord fondamental*, la ſomme des harmoniques du corps ſonore.

Son fondamental, le plus grave de ces harmoniques.

Baſſe fondamentale, une ſuite ou ſucceſſion de ſons *fondamentaux.*

Mouvement fondamental, toute marche ou mouvement de cette baſſe.

Mode fondamental, celui du générateur par oppoſition à ceux de ſes harmoniques.

Enfin, *progreſſion fondamentale*, celle qui repréſente les rapports ou expreſſions numériques des ſons de l'accord *fondamental*, ſoit qu'on emploie pour cela le calcul des longueurs des cordes ſonores, celui de leurs diamètres, celui des poids tendans, celui des vibrations, &c. Dans tous mes articles, j'ai employé par préférence ce dernier, parce qu'il eſt le plus ſimple de tous.

F*ondamental* eſt donc un terme de relation, équivalant à *générateur*, oppoſé à élémentaire. Un ſon *fondamental* engendre, produit, renferme tous les harmoniques du corps ſonore, à peu près comme le blanc engendre, produit ou renferme toutes les couleurs du priſme. Il faut en dire autant de l'accord *fondamental*, par rapport à ſes dérivés; de la progreſſion *fondamentale* par rapport aux progreſſions paires ou impaires, arithmétiques ou géométriques, &c. qu'elle renferme; des mouvemens *fondamentaux* par rapport à la marche des parties ſupérieures; enfin, du mode *fondamental* par rapport aux modes acceſſoires.

Développons ces généralités. Sur-tout, « des faits & point de verbiage : voilà, dit d'Alembert, art. *fondamental*, la grande règle en phyſique comme en hiſtoire. » C'eſt celle que je vais eſſayer de ſuivre.

I. *Progreſſion fondamentale.* Si dans l'expérience de Tartini, (voyez la aux art. *fondamental*, par d'Alembert; *ſyſtême de Tartini*, par Rouſſeau, & dans mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. I. expérience 4^e^.) on repréſente les deux ſons ſimultanés & le ſon ſpontané, qui eſt leur produit, par les nombres des vibrations que feroient dans un même temps donné leurs cordes vibrantes; je dis, & je donne comme un fait certain, & comme le réſultat conſtant d'une expérience que j'ai répétée pluſieurs fois, que le ſon ſpontané ſera toujours le plus grand commun diviſeur des deux autres.

1°. Dans la progreſſion arithmétique des nombres naturels, *ut ut ſol ut mi ſol ſi ut re mi*, &c. (voyez
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
mon art. *baſſe fondamentale*, n°. I. 5^e^. expérience.) deux termes immédiatement conſécutifs quelconques, comme 1, 2 : 2, 3 : 3, 4 : 4, 5 : &c. reproduiſent le premier terme 1, qui eſt le plus grand commun diviſeur de tous ces couples. Tel eſt le réſultat indiqué par Tartini, que j'ai obtenu ſur l'orgue & ſur le violon.

2°. Dans la progreſſion arithmétique des nombres impairs, *ut ſol mi ſi re ſi ti ſi ut* ✻, &c. deux
1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17.
termes immédiatement conſécutifs quelconques, comme 1, 3 : 3, 5 : 5, 7 : 7, 9 : &c. reproduiſent le premier terme 1, qui eſt le plus grand commun diviſeur de tous ces couples.

3°. Les couples immédiatement conſécutifs de la ſérie des nombres premiers, 1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, &c. reproduiſent encore le même terme 1, qui eſt auſſi néceſſairement leur plus grand commun diviſeur.

Ces deux derniers réſultats n'ont été connus ni de Tartini, ni d'aucun de ceux qui, avant ou après lui, ont tenté l'expérience qui porte ſon nom. En la répétant moi-même, j'avoue que je n'ai pu parvenir encore à diſtinguer bien nettement le ſon reproduit d'avec ſon octave, c'eſt-à-dire, le plus grand commun diviſeur d'avec le double de ce nombre. L'expérience ſuivante me porte à croire que les deux ſons ſimultanés font réſonner en même temps le générateur & ſon octave, c'eſt-à-dire, le premier & le deuxième terme de la ſérie 1, 2, 3, 4, 5, &c.

J'ai touché à l'orgue ſur la deuxième octave d'un huit pieds, les notes *ut mi*, & j'ai entendu très-diſtinctement la réſonnance ſpontanée des ſons *ſol*, *jv*, *ſol*, *jv*, *ſol*, *jv*, *ſol*, ... qui ſe faiſoient entendre ſucceſſivement à la dix-neuvième & à la vingtième harmonique de l'*ut*. Il faut pour cela que les tuyaux de l'*ut* & du *mi* ſoient placés dans la même tourelle, au bas de laquelle doit être l'auditeur, à côté de la banquette de l'organiſte : ainſi la même tierce *ut mi*, 4, 5, qui fait réſonner au grave *ut* 1, fait réſonner à l'aigu les ſons *ſol* & *jv*, 24 & 28; ce qui me fait ſoupçonner que ces deux ſons *ut mi* font également réſonner deux ſons au grave, le générateur & ſon octave, *ut* 1 & *ut* 2, & peut-être encore *ſol* 3, intermédiaire entre le ſon *ut* 2 & *ut* 4.

Quoi qu'il en ſoit, tous les couples immédiatement conſécutifs de la ſuite des nombres naturels, *ut ut ſol ut mi ſol*, &c.
1, 2, 3, 4, 5, 6.
& ceux de la ſuite des nombres impairs, *ut ſol mi jv re ſv*, &c.
1, 3, 5, 7, 9, 11.
reproduiſent le même générateur *ut*, faiblement à
1
la vérité. Mais il eſt bien facile de renforcer cette réſonnance en faiſant réſonner enſemble tous les couples de ces ſéries, comme dans les expériences 8 & 9 de mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. I. Qu'arrive-t-il alors? les ſons de la huitième expérience, c'eſt-à-dire, les ſons de la ſérie 1, 2, 3, 4, 5, &c. donnent un accord parfait, un ſon unique, doux & moelleux, à l'uniſſon du premier terme de cette progreſſion. Ceux de la neuvième expérience donnent un accord triſte & ſuſpenſif, un ſon un peu ſifflant & maigre, qui repréſente le générateur, mais d'une manière moins ſenſible & moins agréable. Dans la huitième expérience on croit n'entendre abſolument qu'un ſeul ſon. L'accord de cette ſérie eſt donc le plus parfait poſſible. Le réſultat eſt moins ſimple & moins nu dans la neuvième; il ſent davantage le mélange & la compoſition, quoiqu'il ne laiſſe pas diſtinguer les élémens du ſon principal : on peut regarder l'accord de cette ſérie comme la plus douce & la plus naturelle de toutes les diſſonances. En un mot, l'accord de la ſérie des nombres naturels ne laiſſe rien à déſirer; celui de la ſérie des nombres impairs ne ſatisfait l'oreille que lorſqu'il eſt ſuivi par l'octave de la ſérie 1, 2, 3, 4, &c. c'eſt-à-dire, lorſque l'accord *ut ſol mi jv re ſv ta ſi*, &c.
1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15.
ſe réſout ſur l'accord *ut ut ſol ut mi ſol jv ut*, &c.
2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16.

Donc la progreſſion arithmétique 1, 2, 3, 4, 5, &c. dont la différence eſt 1, produit l'accord le plus parfait poſſible, & la progreſſion arithmétique 1, 3, 5, 7, 9, &c. dont la différence eſt 2, la moins déſagréable de toutes les diſſonances; car un ſeul terme intercalé dans la progreſſion 1, 2, 3, 4, 5, &c. la rend beaucoup plus diſſonante que la progreſſion des nombres impairs.

La progreſſion arithmétique 1, 4, 7, 10, 13, &c. dont la différence eſt 3, produit un accord très-dur. Celle dont la différence eſt 4, eſt d'une diſſonance inſupportable, &c.

A l'égard des progreſſions géométriques, elles ſont néceſſairement diſſonantes, puiſqu'elles repréſentent toutes des intervalles doublés : car la progreſſion 1, 2, 4, 8, 16, &c. repréſente une ſuite d'octaves; la progreſſion 1, 3, 9, 27, 81, repréſente une ſuite de douzièmes, 1, 5, 25, 125, &c. une ſuite de dix ſeptièmes majeures. Or tout intervalle ajouté à lui-même forme une diſſonance. Une ſuite d'intervalles ſemblables eſt donc une ſuite ou une ſomme de diſſonances, & par conſéquent doit être rejetée du nombre des ſuites harmoniques; car quelle oreille pourroit ſupporter un accord totalement compoſé de diſſonances?

On ne doit donc regarder comme ſuites harmoniques que la progreſſion des nombres naturels & celle des nombres impairs : or cette ſeconde eſt formée de la première par le retranchement des nombres pairs; la ſeconde eſt donc renfermée dans la première. Toutes celles que nous avons rejetées, c'eſt-à-dire, celles dont la différence eſt 2, 3, 4, &c: y ſont également contenues. Il en eſt de même des progreſſions géométriques dont nous venons de parler, car toutes ces ſuites étant formées de nombres entiers ſont néceſſairement contenues dans la progreſſion des nombres naturels. Donc cette progreſſion engendre, produit, contient toutes celles qu'on peut employer & celles qu'on doit rejeter. Elle doit donc être regardée comme le fondement de toutes les autres; on peut donc l'appeler *progreſſion fondamentale*.

Nota. Ne pourroit-on pas faire cette objection contre la progreſſion des nombres impairs? « Le ſyſtême muſical de la nature ne peut porter ſur d'autres fondemens que ſur la réſonnance du corps ſonore. Donc on ne doit regarder comme ſérie harmonique que la progreſſion des nombres naturels, qui eſt le ſeul réſultat immédiat de cette réſonnance. Toute autre formule d'accord doit donc être ſévère-

ment bannie du fyftême harmonique. Introduire dans une langue auffi univerfelle que la mufique une combinaifon de fons purement factice, arbitraire ou conventionnelle, c'eft évidemment l'expofer à l'obfcurité & au néologifme ; c'eft lui faire perdre fon caractère d'univerfalité ? »

Réponfe. La progreffion arithmétique des nombres impairs ne renferme aucun fon qui ne foit le produit immédiat de la réfonnance du corps fonore, puifque cette férie n'eft autre chofe que la progreffion des nombres naturels dont on a retranché tous les nombres pairs. Tous les accords partiels tirés de la progreffion impaire font donc contenus dans la progreffion naturelle. Ce font de véritables accords partiels de la progreffion naturelle, dont on a retranché tous les harmoniques pairs ; mais ce retranchement eft-il permis ?... Mais n'eft-il pas autorifé par l'ufage & par la loi même des falvations ? Le corps fonore produit une infinité d'harmoniques. Les accords en ufage n'en contiennent au plus que fept à huit : l'accord parfait *ut mi fol*, 4, 5, 6, n'eft-il pas lui-même un démembrement de la progreffion 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, ... &c. Les retranchemens font donc permis par l'ufage, tant au grave qu'à l'aigu, des accords modernes ; ils le font encore au milieu : car on retranche prefque toujours la feptième des accords de neuvième & de onzième, &c. Or cette feptième eft un fon intermédiaire ; la loi des falvations indique & prefcrit elle-même quelques-uns de ces retranchemens. L'accord *fol fi re* fe réfout par un mouvement *fondamental* de quinte en defcendant, fur l'accord *fol ut re*, & non fur *fol fa ut re* qui eft l'accord progreffif 12, 14, 16, 18. (Voyez la table de la *générat. harmon.*, col. III, III, & II, II ; voyez auffi mon art. *Baffe fondamentale*, n°. V.)

On demande fi ce retranchement eft permis. Mais la nature ne l'indique-t-elle pas elle-même en certains cas ? La première de toutes les cadences eft celle que produit le mouvement *fondamental* afcendant d'octave, (voyez mon art. *Baffe fondam.*, n°. II.) c'eft-à-dire, celle qui réfulte de la fucceffion des deux premières colonnes de la table de la génération harmonique. Or dans cette fucceffion, les fons pairs de la première colonne ne contribuent en rien à la cadence parfaite ; ils ne fervent qu'à faire la liaifon harmonique. La cadence n'eft donc produite que par le choc des fons impairs de la première colonne, contre les fons pairs de la feconde. Ce choc eft en quelque manière amorti par les harmoniques pairs de la première colonne, qui forment un accord parfaitement femblable à celui de la feconde. Donc en retranchant cette liaifon harmonique, c'eft-à-dire, les fons pairs de la première colonne, le choc de la première contre la feconde en fera plus violent ; donc la cadence en fera plus fenfible ; le repos final en fera auffi plus agréable : car un des effets de la diffonance, c'eft de faire fortir la douceur naturelle des confonnances adjacentes.

Mais je dis plus, ce retranchement devient quelquefois néceffaire ; car je fuppofe que vous veuilliez produire une cadence parfaite par un mouvement *fondamental* d'octave, & que l'accord final doit être *ut*
8,
mi fol la ut, qui eft l'accord parfait harmonique.
10, 12, 14, 16.
Employez-vous dans l'accord précédent tous les fons de l'accord adjacent, *la ut re mi fa fol ta la fi ut* ? Non certainement. Quel eft donc le retranchement le plus naturel ? celui qui rendra l'accord du temps foible le moins diffonant poffible, & qui marquera le mieux la cadence parfaite. Or j'ai déja dit qu'une feule diffonance introduite dans l'accord parfait naturel le rend plus diffonant que ne l'eft l'accord des harmoniques impairs. L'accord impair eft donc le moins diffonant de tous les accords : il produit la plus forte de toutes les cadences ; donc il eft celui qui convient le mieux pour produire la cadence propofée ; donc il faut retrancher les fons pairs de l'accord *la ut re mi fa fol ta la fi ut*, pour avoir la falvation *la re*
7, 9,
fa ta fi : ut mi fol la ut, ou *la re fa fi : ut mi fol ut*,
11, 13, 15. 8, 10, 12, 14, 16.
ou *re fa fi : mi fol ut*, ou, &c.

Enfin, puifque l'accord des harmoniques impairs eft le moins diffonant de tous les accords fufpenfifs, n'eft-ce pas celui qui convient le mieux dans les cadences évitées ?

A l'égard du néologifme, la progreffion des nombres impairs ne peut y donner lieu : elle eft auffi ancienne que l'harmonie ; c'eft d'elle que fortent tous ces accords dont les théoriciens n'ont encore pu découvrir l'origine, ni la véritable baffe *fondamentale*.

Accords fondamentaux. La fomme ou la réunion de tous les harmoniques du corps fonore forme toujours un accord parfait. S'il y a des corps fonores qui font entendre des diffonances, comme le prétend M. Daniel Bernouilli, il ne faut pas dire comme d'Alembert, art. *fondamental*, que cette fingularité doit *les empêcher de pouvoir être véritablement regardés comme des corps fonores.* On ne conteftera pas à une cloche le titre de *corps fonore* : or un fondeur fait produire à une cloche, outre le fon principal, le fon concomitant qu'il juge à propos, confonnant ou diffonant : alors la cloche ne ceffe pas d'être corps fonore ; elle fait au contraire la fonction d'un double corps fonore. Il en eft ainfi d'une corde à boyau qui a un nœud, car elle fait entendre, lorfqu'elle eft bien tendue, trois fons bien diftincts, celui de la corde totale, & ceux des deux fegmens formés par le nœud ; mais chacun de ces fegmens produit des harmoniques dont la fuite forme une progreffion arithmétique, 1, 2, 3, 4, 5, &c. & la réunion un accord parfait. Donc tout corps fonore produit l'accord parfait ; mais il y a dans l'harmonie quantités d'accords plus ou moins confonnans ou diffonans qui n'ont pas la forme de l'accord parfait. Donc, fi la réfonnance du corps fonore eft le principe de l'harmonie, tous ces accords doivent être des dérivés de

de l'accord parfait, j'entends de l'accord parfait naturel, composé de tous les harmoniques du corps sonore, donc l'accord parfait naturel est le seul accord *fondamental*.

Si cela est, il faut donc bien se garder de jeter un coup-d'œil sur les tables d'accords *fondamentaux* données par les théoriciens qui ont écrit depuis Rameau. Ce célèbre harmoniste n'en comptoit que deux, l'accord parfait & l'accord de septième; mais, comme le lui a prouvé M. d'Alembert, ses deux accords en renferment réellement dix, savoir:

1°. L'accord parfait majeur, *ut mi sol*.

2°. L'accord parfait mineur, *la ut mi : mi sol si*.

3°. L'accord de dominante tonique, *sol si re fa*.

Les trois accords de dominante simple, savoir:

4°. L'un composé d'une tierce majeure entre deux mineures, *re fa la ut*.

5°. Le deuxième d'une tierce mineure entre deux majeures, *ut mi sol si*.

6°. Le 3e. de deux tierces mineures suivies d'une majeure, *si re fa la*.

7°. L'accord de septième diminuée, *sol* ✻ *si re fa*.

8°. L'accord de grande sixte en majeur, *fa la ut re*.

9°. Celui de grande sixte en mineur, *re fa la si*.

10°. Enfin celui de sixte superflue, ou de sixte italienne, *fa la si re*. ✻

Voyez la *réponse à une lettre de M. Rameau*, n°. 6, à la suite des *élémens de musique* de d'Alembert.

Dans cette réponse, d'Alembert accuse Rameau de n'avoir jamais été bien décidé relativement aux accords de *sous-dominante* & de *simple septième*. « Dans quelques-uns de vos ouvrages, dit-il, vous avez paru dériver l'accord de *sous-dominante*, ou de *grande sixte*, *fa la ut re*, de l'accord de septième, *re fa la ut*, tandis que dans d'autres endroits vous paroissez dériver ce dernier accord du premier, &, ce me semble, avec beaucoup plus de raison. Peut-être vos idées n'ont-elles jamais été bien arrêtées sur ce sujet: je crois les avoir développées & fixées, »

L'indécision de Rameau est assez naturelle, puisqu'il y a réellement dans tout mode majeur deux accords de *sixte-quinte*, l'un *direct*, & l'autre renversé. C'est ce qu'a très-bien senti & indiqué Rousseau dans sa table des accords, dans laquelle l'accord de sous-dominante, *fa la ut re* se trouve placé au nombre des renversemens de l'accord de septième, *re fa la ut*, & l'accord de *sixte ajoutée*, *ut mi sol la*, au nombre des *fondamentaux*. Sur quoi j'observe en passant, que les lecteurs attentifs croiront peut-être découvrir dans cette table une contradiction, mais elle n'est qu'apparente. Rousseau y présente l'accord de neuvième par supposition, sous la formule, *fa la ut mi sol*, & il donne au *la* de cet accord le titre de son *fondamental*. Or, dira-t-on, si *la ut mi sol* est un accord *fondamental*, *ut mi sol la* est donc un renversement? sans doute. Donc il n'est pas *fondamental*? Il faut distinguer l'accord *ut mi sol la*, s'il est traité comme dissonant, c'est un renversement de de la simple septième, *la ut mi sol*. S'il est traité comme consonnant, c'est un véritable accord parfait direct, dont la sixte n'est dissonante que par l'effet du tempérament de la gamme moderne; car ce *la* représente le *la* harmonique, & les rapports naturels harmoniques de cet accord, sont 4, 5, 6, 7, au lieu des rapports 4, 5, 6, $\frac{20}{3}$ qu'il a dans la gamme des modernes. Or c'est cet accord direct & consonnant qu'on appelle de *sixte-ajoutée :* l'autre s'appelle accord de *sixte quinte* ou de *grande sixte*, & n'est qu'un renversement de la simple septième.

M. l'abbé Roussier distingue aussi, (*traité des accords*, *Paris*, 1764, p. 38 & 55) deux accords de *grande sixte*. L'un, exclusivement propre à la sous-dominante, est *fondamental*; l'autre, qui peut être porté par toutes les notes du ton, excepté la note sensible, est un renversement de la simple septième; mais il ne fait point mention de la *sixte ajoutée*. Il dérive l'accord de *sixte superflue*, *fa la si re* ✻, de l'accord sensible avec fausse quinte, *si re* ✻ *fa la*. Voyez p. 79. Enfin il regarde, p. 41, la septième superflue comme un accord *secondairement fondamental*, & employé dans l'harmonie à la place de l'accord sensible, *que toujours il représente*, c'est-à-dire, que l'accord *sol* ✻ *si re fa* est un démembrement de l'accord *mi sol* ✻ *si re*, auquel on le substitue ordinairement, & cette opinion paroit aujourd'hui la dominante.

A ces différences près, la liste des accords *fondamentaux* est la même dans les trois auteurs que je viens de citer.

M. de Béthisi, *Exposition de la prat. & de la théorie de la musique*, *Paris*, 1764, p. 196, ne connoît point d'autres accords dissonans *ordinaires*, que ceux de septième. Ainsi, p. 88, l'accord de *sixte-quinte* que porte la sous-dominante, dérive, comme tous les accords dissonans ordinaires, d'un accord de septième, & il appelle ordinaires ceux où il n'entre ni supposition, ni substitution. Mais cet accord de septième n'est pas lui-même immédiatement donné par le corps sonore : c'est l'art qui l'a formé par l'addition d'une note qui fait une tierce sous l'accord de la *sous-dominante*, p. 77 & 88. Ainsi, dans la théorie de M. de Béthizi, qui n'est qu'un développement de celle de Rameau, voyez sa préface, p. VIII, le terme *fondamental* ne signifie point *naturel*, ou *pro-*

duit par la résonnance du corps sonore. Quel est donc son équivalent? M. de Béthizi va nous l'apprendre. « Le dérangement, dit-il, p. 77, par lequel l'une des notes supérieures d'un accord devient la plus basse, s'appelle *renversement;* les accords produits par le renversement, s'appellent *renversés*; les autres s'appellent *directs.* » Voilà, voilà le mot propre. Ce que Rameau & ses sectateurs appellent *accord fondamental*, n'est point formé par les premiers harmoniques du corps sonore; mais il est en général formé par des harmoniques placés dans l'ordre *direct* de leur génération. Un son *fondamental* n'est pas le plus grave des harmoniques du corps sonore, c'est seulement le plus grave des sons d'un accord *direct*; une *basse fondamentale* n'est pas une partie formée par le premier harmonique de différens corps sonores, mais par les sons graves d'une suite d'accords *directs.* Suivant Rameau, lui-même, l'accord parfait *ut mi sol*, 4, 5, 6, n'est pas l'accord primitif du corps sonore, il n'en est qu'un renversement, *générat. harmonique*, p. 35. Le corps sonore fait certainement entendre les harmoniques 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. (Voyez mon art. *basse fondamentale*, n°. I.) Mais Rameau qui a bien distingué le septième harmonique, n'a pas voulu entendre le sixième. (Voyez sa *générat. harmon.*, p. 10, 2^e^. *expérience.*) Pourquoi cela? parce qu'il étoit prévenu de son systême des renversemens, & que s'il eut entendu les six premiers harmoniques du corps sonore, *ut ut sol ut mi sol*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'accord parfait majeur *ut mi sol* se fût trouvé placé dans l'harmonie sans l'intervention des octaves, & c'est ce qu'il ne vouloit pas. Pour donner à son systême cette apparente simplicité qui a séduit tant de théoriciens, il falloit réduire à deux ou trois, tout au plus à neuf ou dix, le nombre des accords primitifs; ce qu'il a cru pouvoir faire par le moyen du renversement, c'est-à-dire, en adoptant le principe faux & inutile de l'équisonnance des octaves. *Principe faux*, puisque de l'aveu de tous les harmonistes, il y a des accords qui ne se renversent point; *principe inutile*, puisqu'il est démontré (voyez mon art. *Salvation*) que la différence des octaves d'un même son produit une différence dans leur salvation; je dis plus: puisque l'unisson lui-même se sauve différemment suivant la différence des mouvemens *fondamentaux.* Ainsi, par exemple, M. L. Roussier a déja observé que la sensible ne se sauve pas toujours en montant. (Voyez ses *observations sur différens points d'harmonie*, Genève, 1755, p. 38 & suiv.) Au reste, c'est son observation que je cite & non pas l'application qu'il en a faite. (Voyez mes art. *Renversement* & *Salvation.*)

Il n'y a donc dans le systême de Rameau aucun accord absolument *fondamental*, pas même dans l'harmonie à grand orchestre, puisqu'il ne compose point son accord parfait majeur naturel d'octave, quinte, quarte & tierce majeure, dans les rapports 1, 2, 3, 4, 5; mais de douzième & dix-septième, dans les rapports 1, 3, 5, ce qui en fait un accord impair, un accord suspensif, une dissonance naturelle. (Voyez ci-dessus le n°. I.) A l'exception des accords 2, 6, 7, de la liste ci-dessus, tous les accords de Rameau sont directs, c'est-à-dire, que les sons s'y trouvent placés dans l'ordre de leur génération; mais aucun de ces accords n'est *fondamental*, c'est-à-dire, aucun d'eux n'est dans les rapports *fondamentaux*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, &c. L'accord *ut ut sol ut mi sol*, &c. 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. est un accord *fondamental;* l'accord *ut mi sol*, 4, 5, 6, est un accord direct; l'accord *sol* ✻ *si re fa*, n'est ni l'un, ni l'autre: c'est un accord renversé de *re fa sol* ✻ *si;* l'accord *ut mi sol* ✻ *si re*, l'accord *ut sol si re fa*, sont des accords par supposition; l'accord *re la ut mi sol* n'en est point un, quoi qu'en dise Rousseau (*table des accords*) c'est un accord suspensif renversé, dont l'accord direct est *ut sol mi la re*, 1, 3, 5, 7, 9.

Comment parviendrons-nous à classer régulièrement chaque accord, à distinguer un accord *fondamental* d'un accord simplement direct, un accord consonnant d'un accord dissonant; un accord par supposition, un accord par substitution? Rien de si facile, par ses rapports numériques & par sa salvation. Il est de toute impossibilité qu'un accord résiste à ces deux moyens réunis. Tel accord qui vous paroîtra consonnant en le considérant seulement par ses rapports, changera de rapports, & montrera son caractère de dissonance par sa salvation, & réciproquement. Par exemple, au premier coup-d'œil, l'accord *fa la ut* (en *ut*) vous paroît être un accord parfait; ses rapports numériques sont, selon vous, 4, 5, 6; mais examinez sa salvation; s'il se résout sur *sol si re*, cherchez dans la table de la génération harmonique, tous les accords qui se sauvent sur l'accord *sol si re* par les mouvemens *fondamentaux* d'octave, de quinte ou de quarte, vous trouverez par le mouvement *fondamental* d'octave, que l'accord *mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡ de la 3^e^. colonne, se sauve sur les sons adjacens *sol si re* de la sixième. Il en sera de même si *fa la ut* se sauve sur l'accord *mi la ut.* Comme le mode mineur de *la* est un mode relatif du mode majeur d'*ut*; que tous les harmoniques du mode mineur de *la* sont partie de ceux du majeur d'*ut*, (voyez mon art. *mineur*, *mode mineur.*) vous devez trouver la salvation *fa la ut*; *mi la ut*, dans la table de la génération harmonique, qui est faite pour le mode d'*ut.* Cherchez donc dans cette table tous les accords qui se résolvent sur *mi la ut*, vous trouverez que les notes *mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡ de la troisième colonne se sauvent sur les sons *mi jv ut* de la quatrième. Ne devez-vous pas naturellement dans ces deux cas, en conclure que l'accord *fa la ut* a pour formule harmonique l'accord impair *mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡, 21, 27, 33, ou en réduisant tous ces termes à leurs plus simples expressions, 7, 9, 11, n'en conclurez-vous pas aussi que ce que vous appelez accord parfait mineur, *mi la ut* ou *la ut mi*, n'est qu'un démembrement de l'accord parfait harmonique *ut mi sol la ut*, 4, 5, 6, 7, 8, dont on a retranché le *sol*? que l'intervalle *mi la*, que vous

regardiez comme une quarte conſonnante dans le rapport de 3 à 4, eſt conſonnante, mais moins que la quarte *ſol ut* & dans le rapport de 5 à 7; alors vous comprenez pourquoi le mode mineur de *la* eſt regardé comme relatif du majeur d'*ut*, préférablement au mineur de *mi*; quoique la tierce majeure ſoit plus conſonnante que la ſixte : c'eſt que l'accord *ut mi la* eſt le même que l'accord parfait *ut mi ſol la*, dont on a ſeulement retranché la quinte. Alors vous voyez clairement qu'il y a deux modes mineurs relatifs d'*ut*, l'un conſonnant, *ut mi la*, l'autre diſſonant, *mi ſol si*; l'un dont l'accord de tonique porte une quinte *mi si*, l'autre dont la quinte a été retranchée.

Mais l'inſpection ſeule des rapports ou de la ſalvation ne ſuffit pas : il faut le concours de ces deux moyens. L'accord *re fa la si* paroît au premier coup-d'œil dériver de l'accord harmonique *re ſv ta si*, 9, 11, 13, 15, & cela eſt vrai s'il ſe réſout ſur l'accord *mi ſol la ut*; (*Table de la générat. harmon.*, col. I & II.) mais s'il ſe réſout ſur l'accord *mi la ut*, c'eſt-à-dire, ſi le *re* & le *fa* ſe réſolvent ſur la même note *mi*, alors l'accord *re fa la si* a pour formule harmonique *re mi* ※ *ta* ※ *si*, 18, 21, 27, 30. (Voyez *la même table*, 3^e^. & 4^e^. colonne.) Or, les rapports 9, 11, 13, 15, ſont directs; les rapports 18, 21, 27, 30, ou 6, 7, 9, 10, ſont renverſés des rapports 9, 15, 21, 27, ou 3, 5, 7, 9; donc la première ſalvation indique un accord direct, la ſeconde un accord renverſé; donc il falloit, pour connoître le caractère de l'accord *re fa la si*, le concours des deux moyens que je viens d'indiquer.

Cela poſé, rappelons ici les principales diſtinctions des accords que nous avons faites à l'art *Accord*, & n'oublions pas ce que nous avons dit ci-deſſus ſur la conſonnance relative des progreſſions paires & impaires.

J'ai donc diſtingué les accords,

1°. En *réguliers*, qui ſuivent la progreſſion arithmétique, & en *irréguliers*, qui ne la ſuivent pas. Les réguliers en *naturels*, qui ſuivent la progreſſion arithmétique des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. & en impairs, qui ſuivent la progreſſions des nombres impairs, 1, 3, 5, 7, 9, &c. Les irréguliers en *naturels diſſonans*, lorſque la diſſonance interrompt la progreſſion des nombres naturels, & en *impairs diſſonans*, lorſqu'elle interrompt la progreſſion impaire.

2°. En accords *choquans* ou *appelans*, ce ſont ceux des temps foibles, & en *réſolutifs*, *choqués* ou *appelés*, ce ſont ceux des temps forts.

3°. En accords *ſimples* & en *mixtes* ſimples, lorſque le *fondamental* fait partie de la même progreſſion que l'accord; mixtes, lorſqu'il fait partie d'une progreſſion différente. Par exemple, l'accord *ſol si re*, 12, 15, 18, (voyez *table de la générat. harmon.* col. 3.) fait partie de la progreſſion 3, 6, 9, 12, 15, 18; mais les accords *ut ſol si re*, ou *mi ſol si re*, ſont pris dans la première colonne, dont le ſon *fondamental* eſt *ut* 1, & la progreſſion 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, &c. Un accord par ſuppoſition n'a donc pas le ſon *fondamental* qu'il avoit avant la ſuppoſition. Je n'ai point appelé les accords *mixtes*, accords par ſuppoſition, parce que la ſuppoſition doit ſe faire au bas de l'accord, au lieu que la diſſonance peut être placée au grave, à l'aigu & au milieu d'un accord conſonnant. Il eſt donc plus clair que le jour, qu'un accord par ſuppoſition, n'eſt autre choſe qu'un accord diſſonant, dont la diſſonance eſt au grave. Or, quelle eſt la loi de la diſſonance? c'eſt de ſe réſoudre ſur le ſon adjacent le plus proche dans la colonne ſuivante. Lorſque ce ſon adjacent eſt l'uniſſon de la diſſonance, la marche de la diſſonance s'appelle *ſyncope*; dans tout autre cas elle monte ou elle deſcend, mais toujours ſur le ſon adjacent le plus proche. Il n'y a point, abſolument point d'autres règles; je ne dis pas ſeulement pour la diſſonance, mais pour tous les ſons des accords des temps foibles. A l'égard des temps forts, il n'y a que les diſſonances qui y ſoient aſtreintes. (Voyez mon art. *Salvation.*)

Un accord diſſonant peut être à la vérité tiré de la même colonne que l'accord conſonnant dans lequel a été inſérée la diſſonance; car la même colonne contient trois progreſſions conſonnantes, la progreſſion naturelle, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, &c.; la progreſſion paire, 2, 4, 6, 8, 10, 12, &c.; & la progreſſion impaire, 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, &c. Mais tout accord *naturel diſſonant*, ou *impair-diſſonant*, fait néceſſairement partie de deux progreſſions; car ſi l'accord conſonnant eſt naturel, il fait partie de la progreſſion 1, 2, 3, 4, 5, &c. & ſa diſſonance, de la progreſſion des nombres impairs, 1, 3, 5, 7, &c. & réciproquement, ſans quoi il n'y auroit pas de diſſonance. Ainſi toute diſſonance ſuppoſe deux progreſſions, & tout accord mixte ſuppoſe changement de *fondamental.*

Il y a donc une correction à faire ſous l'accord *ſol si re fa*, dans la carte des accords de M. l'abbé Rouſſier; car il eſt évident, d'après ce que je viens de dire, que c'eſt *ut*, & non pas *ſol*, qui eſt le ſon *fondamental* des 5^e^., 7^e^., 8^e^., 9^e^. & 10^e^. accords de la ſeconde portée. A l'égard du ſixième, *mi b ſol si re fa*, il n'appartient point au mode d'*ut* puiſque *mi b* ne ſe trouve point au nombre des harmoniques d'*ut*. Ce *mi b* eſt *fondamental* de l'accord *mi b ſol si re fa*, ſi on le regarde comme accord de tonique; ſa formule en *ut* eſt *ut mi ſol* ※ *si re*, 16, 20, 25, 30, 35, en prenant *ut* ※ pour *re*; mais ſi on le regarde comme médiante d'un mode mineur, il peut recevoir ſucceſſivement différentes *fondamentales*, comme on le verra ci-deſſous.

4°. Tout accord d'un temps foible eſt néceſſairement progreſſif, c'eſt-à dire, qu'il ne peut être le dernier accord de la phraſe harmonique; mais

qu'il doit se résoudre sur l'accord du temps fort suivant, & cette progression de l'accord du temps foible à l'accord du temps fort suivant, produit nécessairement une cadence, laquelle est le résultat de la succession d'une colonne d'harmoniques paire à une colonne impaire. (Voyez mon art. *Basse fondamentale*; n°. II, au titre duquel il faut lire *Cadences & Repos*, au lieu de *Cadences ou Repos*. Mais tout accord du temps fort, tout accord qui termine une cadence, ne produit pas toujours un repos. Il y a repos toutes les fois que l'accord résolutif est consonnant : dans le cas contraire le repos est *suspendu*. Supposons l'accord *sol si re* dans un temps foible; (je me suppose toujours en *ut*, parce que la table de la génération harmonique est faite pour le mode d'*ut*); si vous faites faire à la basse *fondamentale* un mouvement de quarte, (voyez dans cette table les colonnes III, III, & IV, IV) vous aurez cette succession, *sol si re; sol ut mi*, il y aura cadence *sol ut*, & repos sur l'accord consonnant *sol ut mi*; mais si vous faites faire à la basse *fondamentale* un mouvement de quinte en descendant, *sol ut*, III, II, (voyez dans la même table les colonnes III, III & II, II); vous aurez la succession *sol si re*; *sol ut re* : il y aura cadence sans repos. Dans l'harmonie complète, c'est-à-dire, en employant tous les harmoniques des sons *fondamentaux*, les cadences & les repos sont inséparables, parce que tout accord complet est de sa nature consonnant, (voyez art. *basse fondamentale*, n°. I, 8^{e}. *expérience*.) Il n'en est pas ainsi des accords partiels.

Donc, 1°. tout accord résolutif ou du temps fort peut être *consonnant* ou *suspensif*; consonnant, lorsqu'il est en progression naturelle, 1, 2, 3, 4, 5, &c. & qu'il est pris au grave de cette progression; suspensif, lorsqu'il est impair ou dissonant.

Donc, 2°. La suspension n'est pas exclusivement propre aux accords par supposition; mais à toute dissonance, quelque part quelle soit placée dans un accord.

Donc, 3°. cette proposition de Rousseau, art. *Supposition*, est trop générale : « Les accords par supposition, bien examinés, peuvent *tous* passer pour de pures suspensions. » Je l'avois ainsi préjugé & répété, art. *Accords*, *Accords par supposition*, d'après l'autorité de ce célèbre écrivain, à qui un sentiment exquis a souvent tenu lieu de principes en musique, mais dont l'éloquence a consacré un grand nombre d'erreurs en tout genre. Aujourd'hui, l'évidence me contraint à une rétractation formelle. Je vois clairement que la supposition n'est autre chose qu'une dissonance : or une dissonance ne peut suspendre le repos d'un temps foible, puisque les repos ne peuvent se trouver que dans un temps fort. Ce qui constitue un temps foible, c'est l'imparité d'une colonne. Les accords *sol si re*, *sol ut mi*, sont tous les deux consonnans, & l'accord *sol si re*, plus que l'accord *sol ut mi*, le premier ayant au grave l'octave du son *fondamental*. Cependant l'oreille même d'un huron n'y seroit pas trompée : elle ne prendra pas le temps du dernier pour un temps foible, ni celui du premier pour un temps fort : le sauvage ne frappera pas sur *sol si re*, il ne lèvera pas sur *sol ut mi*. Enfin il ne prendra pas en *ut*, pour terminer la phrase harmonique, *sol si re* au préjudice de *sol ut mi*. Quelle si grande différence y a-t-il donc entre *sol si re* & *sol ut mi*? C'est que *sol si re* appartient à un son *fondamental* impair, & *sol ut mi* à un son *fondamental* pair, lequel est toujours respectivement résolutif, par rapport au *fondamental* impair. (Voyez mon art. *Basse fondamentale*, n°. III.) Donc le repos n'est pas même produit dans un temps foible par un accord consonnant; donc un accord par supposition non plus que tout autre accord dissonant, ne peut suspendre le repos d'un temps foible, puisqu'un temps foible n'est pas susceptible de repos. Donc les accords par supposition, & en général les accords dissonans, ne sont suspensifs que dans les temps forts; donc la proposition de Rousseau est trop générale. La division des accords en consonnans & en suspensifs est donc exclusivement propre aux accords résolutifs, c'est-à-dire, aux accords des temps forts, qui sont toujours le premier temps de chaque mesure.

5°. Tout accord *fondamental* peut être partagé en plusieurs accords *partiels*, naturels ou impairs, consonnans ou dissonans. Ces accords partiels sont ou *directs* ou *inverses*; directs, lorsqu'ils représentent la progression paire ou impaire de laquelle ils font partie; renversés, lorsque quelques-uns de leurs sons se prennent à l'octave; mais on verra ci-dessous, dans la liste des accords du mode d'*ut*, combien il y a d'accords dans le systême des modernes, qui ne sont renversés qu'en apparence.

6°. Je passe ici sous silence la fameuse division des accords consonnans en *majeurs* & en *mineurs*, que j'ai rapportée à l'art. *accords*, *division des accords* : dans lequel j'avois spécialement en vue l'histoire de leur insertion dans l'harmonie; au lieu qu'ici je les considère dans leur origine physique. Or le systême des modernes est farci d'accords mineurs regardés & traités comme consonnans : je n'en vois qu'un dans le mode harmonique d'*ut*, lequel est physiquement & évidemment dissonant; c'est l'accord *mi sol si*. Lorsqu'après avoir employé l'harmonie des quatre premiers sons *fondamentaux*, *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4, on passe à celle du cinquième, *mi*, 5, on a cette succession *ut mi sol; si mi sol* ✻ (*Table de la génér. harm.*, colonnes IV, IV & V, V.) dans laquelle le *sol* ✻ effarouche l'oreille, soit qu'on le fasse résoudre sur *ut mi sol*, ou sur les notes *si re* de l'accord suivant, *sol si re*. Mais si vous changez le *sol* ✻ en *sol* naturel, vous aurez une cadence parfaite, *si mi sol; ut mi sol*, & un repos parfait résultant de la résolution d'un accord de septième, *ut mi sol si*, sur un accord parfait, *ut mi sol ut*; car *mi sol si*,

10, 12, 15, (Voyez *table de la génér. harmonique*, col. I, I.) eſt compoſé de trois conſonnances, *mi si*, 10, 15, dont le plus grand commun diviſeur eſt *mi*, 5; *mi ſol*, 10, 12, dont le plus grand commun diviſeur eſt *ut* 2; enfin *sol si*, 12, 15, dont le plus grand commun diviſeur eſt *ſol* 3. Les produits ſpontanés de l'expérience de Tartini, ſont donc *ut ſol mi*, 2, 3, 5, leſquels ne ſe trouvant réunis que dans la première colonne de la génération harmonique, ſont néceſſairement harmoniques d'*ut* 1, qui eſt le premier extrême de cette colonne. Donc *ut* 1 eſt le véritable & le ſeul ſon *fondamental* de l'accord *mi sol si*; mais l'accord de ſeptième, *ut mi sol si*, 8, 10, 12, 15, a le même *fondamental*, il fait partie de la même octave; ſa diſſonance a la même ſalvation; donc l'accord *mi sol si* n'eſt qu'un démembrement de l'accord de ſeptième, *ut mi sol si*. Quand même il n'en ſeroit pas tiré, il n'en ſeroit pas moins diſſonant, puiſque l'*ut* 2 qu'il reproduit ne fait point partie des harmoniques de *mi*, non plus que *sol* 3. Quand on le regarderoit comme formé de l'accord *sol si re*, ſous lequel le *mi* ſe fait entendre par ſuppoſition, il ſeroit encore diſſonant comme tous les accords par ſuppoſition. Il en ſera de même ſi on le regarde comme un accord parfait, *ut mi sol*, auquel on ajoute la diſſonance *si*, après avoir retranché l'*ut*. En un mot, il faut de toute néceſſité le claſſer parmi les accords naturels diſſonans, ou parmi les accords mixtes, qui ſont auſſi des accords diſſonans. Car, par l'expérience *fondamentale* du ſyſtême de Rameau, qui eſt la 8^e^. du n°. I. de mon art. *Baſſe-fondamentale*, il conſte que tout accord conſonnant a pour formule numérique la progreſſion des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. Par l'expérience de Tartini, rapportée dans cet art. *fondamental*, il conſte que tous les couples d'harmoniques immédiatement conſécutifs de cette progreſſion reproduiſent un ſeul & même ſon *fondamental* qui en eſt toujours le premier extrême; donc un des caractères ſpécifiques de l'accord conſonnant, eſt d'avoir un ſeul *fondamental*: or l'accord *mi sol si* en reproduit trois, leſquels ſont ſubordonnés à un quatrième, qui eſt le premier terme de la progreſſion d'où ils ſont tirés. Donc cet accord ne peut être regardé comme conſonnant.

Je ne dirai point aux harmoniſtes: faites ſonner l'accord *mi sol si* dans une phraſe du mode d'*ut*, & vous ſentirez la néceſſité de le faire ſuivre par l'accord *mi sol ut*; donc *mi sol si* n'eſt point un accord conſonnant; ils me répondroient: faites ſonner *sol si re* dans la même phraſe, & vous ſentirez la néceſſité de ſa ſalvation ſur *sol ut mi*; donc *sol si re* n'eſt pas un accord conſonnant..... & la rétorſion ſeroit bonne. Mais je leur dirai, avec l'auteur de la *poëtique de la muſique*, tom. I, p. 188. « Lorſqu'on entend un mode mineur, l'ame n'eſt jamais contente, & ne peut jamais l'être; elle ſouhaite toujours quelque choſe, & la finale la plus complète du morceau de muſique, en apparence le mieux terminé, lui laiſſe toujours quelque choſe à déſirer. Tous les muſiciens doivent avoir obſervé cet effet: tâchons de l'expliquer. »

« L'oreille n'eſt véritablement contente..... que lorſqu'on lui fait entendre des accords parfaits ſemblables à ceux que la nature produit: tout autre accord n'a été imaginé & n'eſt employé que pour faire reſſortir ces accords naturels & primitifs; l'ame s'inquiète en entendant tous les autres, ou du moins, ſi en jouiſſant des accords factices, elle goûte quelquefois un grand plaiſir, ce n'eſt que parce qu'elle ſent qu'elle va bientôt revenir ſur les accords purs, parfaits & naturels.... Mais le mode majeur eſt le ſeul dans lequel on puiſſe entendre l'accord parfait dicté par la nature. »

« Les muſiciens, & ſur-tout les muſiciens françois, qui nous ont précédés d'environ un ſiècle, & même ceux qui ſont venus quelque temps après, plus voiſins de la nature que nous, moins éloignés de l'inſtitution arbitraire des diſſonances & du mode mineur, entendant moins ſouvent de la muſique, ne reconnoiſſant les lois que d'une habitude moins invétérée, ſentoient ſi fort combien peu il y avoit de repos ſur un accord mineur, qu'ils terminoient par un accord parfait majeur tous les morceaux qu'ils compoſoient dans le mineur: ils rétabliſſoient l'ordre de la nature. »

On croit communément que les harmoniſtes du quinzième ſiècle accompagnoient toute la gamme avec des accords parfaits, tirés de cette gamme, & ils le croyoient eux-mêmes: or voici leur accompagnement:

ſol la	*ſi ut*	*re mi*	*mi fa*	*ſol*
mi fa	*ſol la*	*ſi ut*	*ut re*	*mi*
ut re	*mi fa*	*ſol la*	*la ſi*	*ut.*

dans lequel je ne haſarde de mon propre fonds, ou plutôt de celui de la nature, que la répétition de l'accord *la ut mi*, pour y conſerver la meſure à deux temps. Or, je n'y vois qu'un ſeul accord mineur, *mi ſol si*, encore y eſt-il déplacé, 1°. parce que c'eſt un accord d'une colonne impaire placé dans un temps fort; 2°. parce qu'il n'eſt pas régulièrement ſauvé, puiſque *mi sol si* ſauvé ſur *fa la ut* produiroit deux quintes de ſuite par mouvemens ſemblables, & que cette ſalvation appartient au mode de *fa* & non au mode d'*ut*. Mais au *si* de l'accord *mi sol si*, ſubſtituez le *jv* harmonique, & tout eſt régulier, la meſure & la ſalvation, & cependant pas un ſeul accord parfait mineur: car rendons cet accompagnement en notes harmoniques.

ACCOMPAGNEMENT EN NOTES HARMONIQUES.

Ire. Partie.	*sol ta*	*ȷv ut* ‡	*re re* ※	*mi mi* ※	
	24 26	28 33	36 39	40 42	*mi*
IIe. Partie.	*mi ſv*	*sol ta* ※	*si ut* ‡	*ut re*	40
	20 22	24 27	30 33	32 36	
IIIe. Part. Gamme du XVe. siècle.	*ut re*	*mi mi* ※	*sol ta* ※	*ȷv si*	*ut*
	16 18	20 21	24 27	28 30	32
Ire. Basse continue.	*sol ȷv*	*ut si*	*re mi* ※	*mi sol*	*sol*
	12 14	16 15	18 21	20 24	24
Basse fondamentale.	*ut ut*	*ut sol*	*sol sol*	*ut sol*	*ut*
	IV. II.	IV. III.	VI. III.	IV. VI.	VIII.

Pour comprendre comment cet accompagnement représente harmoniquement celui de la gamme du XVe. siècle, à l'exception de l'accord *mi sol si*, auquel j'ai substitué *mi sol la* ou *ut mi sol la*, accord de sixte ajoutée, voyez ci-dessous la liste & la notice des accords du mode d'*ut*.

Or, dans cet accompagnement, je ne vois pas un seul accord parfait mineur, puisque pas un de ces accords ne renferme une quinte : car personne n'ignore que le rapport de la quinte est de 2 à 3, c'est-à-dire que le nombre représentatif du son grave doit être les deux tiers du nombre qui représente le son aigu ; or, à l'exception de l'accord *mi sol si*, qui ne convient point à un temps fort, & qui ne peut se sauver régulièrement sur *fa la ut*, aucun des nombres représentatifs des sons graves n'est les deux tiers du nombre supérieur. Donc, en retranchant, comme on le doit, l'accord *mi sol si*, on ne trouve aucun accord parfait mineur dans l'harmonie de la gamme du mode majeur. Cette observation n'est-elle pas un fort préjugé contre l'accord parfait mineur ?

Mais que penseront les harmonistes modernes de la suivante ? Je dis que le mode mineur peut exister, & existe réellement sans accord parfait mineur ; je dis que l'accord de tonique du mode mineur, & du mineur relatif qui est le plus naturel, n'est accord parfait mineur que par tempérament ; je dis enfin qu'il n'y a pas une seule quinte dans les quatre principaux accords du mode mineur, c'est-à-dire, dans l'accord de tonique, dans l'accord de grande sixte, & dans l'accord de septième diminuée, ou plutôt dans celui de triton avec tierce mineure, qui en est la face directe, ni enfin dans celui de sixte italienne ; & je le prouve.

Reprenant ma division des accords en naturels & en impairs, & plaçant les impairs sur les temps foibles & les naturels sur les temps forts suivans ; faisant toujours résoudre les sons des accords impairs sur les harmoniques adjacens les plus proches dans l'accord suivant, (Voyez *basse fondamentale*, no. V.) je cherche un accord semblable à *re fa sol* ※ *si*, 9, $\frac{32}{3}$, $\frac{25}{2}$, 15, je trouve dans la table de la génération harmonique, col. I, I, l'accord *re ſv ta si*, 9, 11, 13, 15, lequel se résout dans la colonne suivante, sur *mi sol ȷv ut*, 10, 12, 14, 16 ; mais j'observe que le *fa* harmonique 11, est plus près du *sol* que du *mi* adjacent ; qu'au contraire le *fa* moderne, $\frac{32}{3}$, est plus voisin du *mi* que du *sol*. Donc le tempérament moderne exige la salvation *re fa sol* ※ *si* ; *mi la ut*, dans laquelle le *re* & le *fa* tombent sur le *mi* suivant : donc au contraire la salvation harmonique doit être *ſv ta si* ; *mi sol ȷv ut*, dans laquelle le *fa* se résout sur le *sol*. Cette légère différence dans la résolution ne m'empêche point de conclure que *re ſv ta si* est le type harmonique de *re fa sol* ※ *si* & *mi ȷv ut* celui de *mi la ut*.

Item. Cherchant un accord harmonique du temps foible semblable à l'accord de grande sixte *re fa la si*, 9, $\frac{32}{3}$, $\frac{40}{3}$, 15 ; je trouve dans la troisième colonne l'accord *re si mi* ※ *ta* ※, 9, 15, 21, 27, ou en divisant par trois, 3, 5, 7, 9, lequel se résout dans la quatrième colonne sur *ut ut mi ȷv*, 8, 16, 20, 28 : l'égalité de la salvation & la presque identité des rapports, me font conclure que *re si mi* ※ *ta* ※ est le même accord que *re fa la si*, ou *si re fa la*.

Je trouve enfin dans la première colonne l'accord impair, *ſv ta si ut* ※ *re* ※, 11, 13, 15, 17, 19, lequel se résout dans la seconde sur *sol ȷa ut re mi* ; mais son homologue, dans le systême moderne doit se résoudre sur *mi la ut mi*, par rapport à la différence des deux *fa*. En outre, l'accord harmonique est tout formé de tierces, puisqu'il n'est composé que de nombres impairs ; donc il ne renferme aucune dissonance particulière. (Voyez mon article *Basse-fond*, no. 1, 9e. expérience.) Au lieu que l'accord moderne *fa la si ut* ※ *re* ※, $\frac{32}{3}$ $\frac{40}{3}$ 15 $\frac{75}{4}$ renferme trois secondes consécutives, ce qui formeroit une cacophonie horrible. On l'évite en retranchant l'*ut* ※, & l'on a la salvation *fa la si re* ※, *mi la ut mi*, au lieu de *sol ſv ut mi*. Ce qui ne doit point

empêcher de regarder *ſv ta ſi ut ※ re ※* comme l'homologue harmonique de l'accord de ſixte italienne, & l'accord de *mi ſol ſv ut mi*, ou ſimplement *mi ſv ut mi*, comme l'origine phyſique de l'accord parfait mineur relatif, *mi la ut mi*.

Si les harmoniſtes qui ne ſont pas habitués aux calculs néceſſaires dans les ſciences phyſico-mathématiques, ou ceux qui le ſont trop à leurs préjugés, prétendoient nier l'identité des accords harmoniques & des accords mineurs, avec leſquels je viens de les confronter, par rapport à la différence de ſalvation des deux *fa*, 11 & $\frac{32}{3}$, il me feroit facile de leur aſſigner un accord harmonique, correſpondant à celui de ſixte italienne, et dont le *fa* ſe réſout régulièrement ſur le *mi* ſuivant; c'eſt l'accord *ſi mi ※ ta ※, ut ‡, re* ❋, 15, 21, 27, 33, 39; ou, en diviſant par trois, 5, 7, 9, 11, 13, lequel traduit en notes modernes, feroit *ſi fa la ut re*, et ſe réſout dans la quatrième colonne ſur *ut mi ſv ut mi*, 16, 20, 28, 32, 40.

Mes adverſaires oppoſeroient à cette origine l'autorité de Rouſſeau, qui dit, article *Accord* : que la ſixte ſuperflue ne ſe renverſe point. Je leur oppoſerois, moi, le jugement de l'oreille qui trouve fort bonne cette ſucceſſion, ſoit qu'on conſerve ou qu'on retranche l'*ut* dans les deux ordres. Cependant, pour éviter tout reproche de ſingularité & d'amour-propre, en affectant de joûter contre Rouſſeau, qui n'a pas toujours raiſon, et ſur-tout pour diſcuter ce point avec toute la bonne-foi dont je ſuis capable, je conviendrois qu'il n'y a rien de plus déſagréable que les renverſemens dans les accords impairs; d'où il s'enſuit qu'on ne doit les introduire ni dans l'accord *ſv ta ſi ut ※ re ※*, 11, 13, 15, 17, 19, qui a pour fondamental *ut* 1, ni dans l'accord *ſi mi ※ ta ※ ut ‡ re* ❋, 15, 21, 27, 33, 39, ou 5, 7, 9, 11, 13, dont le ſon *fondamental* eſt *ſol* III. La différence de leurs ſons *fondamentaux* juſtifie donc la différence de leurs formes, ſans affoiblir l'autorité de Rouſſeau.

Reprenons les accords des principales cordes du mode mineur, avec leurs véritables rapports, qui ſont leurs rapports harmoniques.

Toniqūe.	*ſv*	*ut*	*mi*	*ſv*		14, 16, 20, 28.
1re. Sous-dominante.	*re*	*ſv*	*ta*	*si*		9, 11, 13, 15.
2e. Sous-dominante.	*re*	*ſv*	*sol ※*	*si*		9, 11, 13, 15.
3e. Sous-dominante.	*re*	*si*	*mi ※*	*ta ※*		9, 15, 21, 27.
Dominante.	*mi*	*sol ※*	*si*	*re*	*ſv*	20, 13, 15, 18, 22.
1re. Sixte.	*ſv*	*ta*	*si*	*ut ※*	*re ※*	11, 13, 15, 17, 19.
2e. Sixte.	*mi ※*	*ta ※*	*ut ‡*	*re* ❋		21, 27, 33, 39.
Septième.	*sol ※*	*si*	*re*	*ſv*		13, 15, 18, 22.

Or, y a-t-il dans tous ces accords l'ombre d'accord parfait mineur? Non, puiſqu'il n'y a pas une ſeule quinte que celle de l'accord de dominante, dont le *mi* ne ſe trouve là que comme par ſuppoſition. D'ailleurs, l'accord *mi ſol ※ ſi* n'eſt pas un accord parfait mineur. On peut donc accompagner toute la gamme en mineur, ſans employer un ſeul accord mineur.

On peut donc regarder comme n'exiſtans pas dans la muſique moderne, les accords parfaits mineurs; ou comme n'exiſtans qu'à la faveur du tempérament de la gamme moderne: d'ailleurs, j'ai démontré que ce ne ſont, dans l'origine phyſique, que des démembremens d'un accord de ſeptième majeur, ce qui les rend néceſſairement diſſonans. La diviſion des accords parfaits en *majeurs* & en *mineurs*, eſt donc ſans juſteſſe & ſans fondement.

Qu'eſt-ce donc que l'accord de tonique d'un mode mineur? L'accord *ſv ut mi ſv*, ou *ut ut mi ſv*, ſur lequel ſe réſout l'accord *re ſi mi ※ ta ※*, eſt une partie de l'accord parfait majeur *ut mi ſol ſa*; il n'y a que le *ſol* de retranché. (Voyez cette ſalvation dans la table de la génération harmonique, col. III & IV.

7°. Enfin, on peut porter le même jugement de la diviſion des accords, en accords *par ſuppoſition* & en accords par *emprunt* ou *ſubſtitution*. Les théoriciens regardoient les ſuppoſitions comme des additions de notes, à un accord conſonant ou diſſonant, & les ſubſtitutions comme un retranchement de notes d'un accord conſonant ou diſſonant, & c'eſt cette oppoſition qui avoit fait imaginer cette dernière diviſion.

Tous les théoriciens modernes ont juſqu'ici fait de vains efforts pour aſſigner l'origine harmonique de l'accord de ſeptième avec fauſſe-quinte, de celui de ſeptième diminuée, & de celui de ſixte ſuperflue. A force de recherches & de méditations, quelques-uns d'eux ont imaginé que ces trois accords pouvoient bien être des accords incomplets, dont le ſon le plus grave avoit été retranché. Ainſi, diſent-ils, *ſol ※ ſi re fa* eſt un démembrement de l'accord *mi ſol ※ ſi re fa*, dominante tonique en mineur de *la*, dont on a retranché le *mi*, afin de le rendre propre à la ſenſible ſur laquelle il fait,

par ce moyen, l'office de dominante tonique; *ſol ✻ ſi re fa : la ut mi*; mais à coup ſûr, *mi ſol ✻ ſi re fa* ne peut être accord ſenſible d'aucun mode, ni majeur ni mineur; car tout accord ſenſible eſt néceſſairement majeur de ſa nature. Pour que cet accord fût majeur, il faudroit qu'il eût *mi* pour fondamental. Or les harmoniques de *mi* (voyez Table de génération harmonique, col. V;) ſont, *mi mi ſi mi ſol ✻ ſi ut ✻✻ mi fa* ‡, 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45. Donc *fa* ‡ égale 45, ou 3 fois 15; donc *fa* ‡ eſt quinte de *ſi*, et tierce-majeure de *re*; donc il eſt égal au *fa* ✻ de la gamme moderne; donc il n'y a point de *fa* naturel dans les harmoniques de *mi*, donc *ſol ✻ ſi re fa* n'a pas *mi* pour *fondamental*; donc il ne peut être accord de dominante-tonique ni en majeur, ni en mineur de *la*. Item, *fa la ſi ré* ✻ ne peut être un dérivé de *ſol ſi re ✻ fa la*, attendu que *re* ✻ n'eſt point la quinte de *ſol*. On aura beau dire que le *re* eſt dièſe par accident, les corps ſonores ne produiſent point d'harmoniques par accident. Or tout accord, par l'expérience, de Tartini reproduit ſon *fondamental*, et par conſéquent, indique par lui même, la progreſſion d'où il a été tiré. Il faut donc rejeter de l'harmonie la ſixte ſuperflue, ou lui trouver une progreſſion. On ne peut la rejeter, puiſqu'elle eſt admiſe par le jugement de l'oreille; il faut donc lui chercher une autre origine que celle des théoriciens modernes. A l'égard de *ſi re fa la*, on pourroit le déduire de *ſol ſi re fa ſol la*, 12, 15, 18, 21, 24, 27; on peut auſſi le tirer, & plus naturellement de la progreſſion impaire... *ſol re ſi fa la ut re* ✻, 3, 9, 15, 21, 27, 33, 39, ou 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13; parce qu'on a par le même moyen les quatre accords partiels employés dans le mode d'*ut*, ou dans le mineur de *la*; 1°. *re ſi fa la*, ou *re fa la ſi*, ou *ſi re fa la*; 2°. *re fa la ut* 3°. *fa la ut*, 4°. *la ut re* ✻... Pour l'accord *ſol ✻ ſi re fa*, je le réſerve, et j'en fais l'accord de triton avec tierce-mineure, *re fa ſol ✻ ſi*, tiré de l'accord *re fa ta ſi*, 9, 11, 13, 15, colonne I, l. Si on me demande pourquoi on ſuppoſe ſous cet accord, tantôt le *mi*, tantôt le *la*, je réponds qu'on peut même les ſuppoſer tous deux à la fois. On ne fera que compléter au grave ſa progreſſion..... *mi la re fa ta ſi*, 5, 7, 9, 11, 13, 15, même colonne. Cette ſolution me paroît claire comme le jour. L'accord *fa la ſi re* ✻ eſt la ſuite de la même progreſſion, 11, 13, 15, 17, 19, dont on a ôté *ut* ✻ 17.

Formons maintenant tous les groupes harmoniques, correſpondans aux accords employés dans l'harmonie moderne, c'eſt le moyen le plus facile, pour trouver l'accord primitif & *fondamental*, qui les renferme tous.

Accords parfaits. Des expériences 8^e^. et 9^e^. de mon article *Baſſe Fond.*, n°. 1. il s'enſuit évidemment qu'il y a deux eſpèces d'harmonies conſonnantes; l'une pour le tems fort, l'autre pour le tems foible. La première, (8^e^. Expérience) agréable, forte et réſolutive produit des repos parfaits à la fin des phraſes; la ſeconde, (9^e^. Expérience) triſte, foible & ſuſpenſive, précédant immédiatement le repos, le provoque & le fait déſirer; placée dans un tems fort, elle n'y produit qu'une ſuſpenſion de repos, ou ce qui eſt le même, une cadence évitée. La première peut être placée dans un tems foible; mais elle ne peut, de ſa nature, ſervir, à en déterminer l'eſpèce; *ſol ſi re* ne fait déſirer *ſol ut mi*, & conſéquemment n'indique un tems foible, que lorſque l'oreille eſt préocupée du mode d'*ut*. Mais ſi vous commencez une phraſe par l'accord *ſol ſi ré*, vous ne pouvez déterminer ſon tems à être fort ou foible, que par le moyen de l'accord ſuivant. Faites ſuivre *ſol ſi re* par *ſol ut mi*, le premier tems eſt foible, et le ſecond eſt fort; faites-le ſuivre par *fa ✻ ſi re*, le premier eſt fort, le ſecond eſt foible, dans quelqu'eſpèce de meſure que l'on ſuppoſe ces deux accords.

L'accord de la 8^e^. Expérience produit donc, de ſa nature un repos, & celui de la neuvième, une ſuſpenſion de repos. Mais ce dernier, ſéparément conſidéré ne renferme pas plus de diſſonances que le premier. Les groupes tirés du premier, forment les accords parfaits modernes; ceux du ſecond n'ont pas encore été convenablement claſſés, parce qu'on ignoroit le principe harmonique de leur formation.

Qu'eſt-ce donc qu'un accord parfait *majeur*, (car en faveur des modernes, il faut en diſtinguer ce deux eſpèces)? C'eſt un groupe de ſons, dont les rapports ſont partie de la progreſſion arithmétique des nombres naturels 1, 2, 3, 4.... &c. Les accords les plus parfaits ſont formés par les harmoniques les plus graves, & terminés par les extrêmes les plus connſonans. Tels ſont les accords F, G, & J. Le *la* des modernes n'étant point harmonique, ne peut entrer dans l'accord parfait. *Onzème expérience, même article.* Ils ne peuvent donc employer l'accord J dans ſa totalité; ils ſont obligés d'en retrancher le quatrième ſon. Mais ils l'emploient ſous la forme d'accord de *ſixte ajoutée ut mi ſol la*, qu'ils regardent comme conſonnant & non comme parfait; c'eſt-à-dire, qu'ils ne l'aſtreignent ni à la préparation, ni à la ſalvation; mais qu'ils n'oſent le placer à la fin d'une phraſe, à cauſe de l'altération du *la* de leur gamme, qui fait une ſeconde ſur le *ſol*, & par conſéquent, une diſſonnance. Ainſi, leur accord parfait eſt mutilé, & leur accord de *ſixte ajoutée*, altéré & diſſonnant.

Les formules B & C, repréſentent l'accompagnement au grave de ces deux accords.

D, eſt la formule de l'harmonie du Cornet. (Voyez *Cornet.*)

E, repréſente l'un des accords de l'harmonie grecque,

que, conférée dans la musique latine, jusques au tems de l'introduction des orgues en France. (Voyez mon art. *Accords.*)

H & M, (en retranchant le *jv* du dernier) représentent l'accord de *sixte-quarte*, & l'accord de *sixte* qui sont des fa es, & non des renversemens de l'accord parfait I. Car *ut mi sol*, 4, 5, 6, a des rapports moins simples que *sol ut mi*, 3, 4, 5; pour quelle raison *sol ut mi* seroit-il donc plutôt renversé de *ut mi sol* que *ut mi sol* de *sol ut mi?* A l'égard de *mi sol ut*, tiré de *mi sol jv ut*; ce n'est, comme tous les accords B, C, D...., qu'un groupe harmonique, tiré de l'accord A, de la 8e. expérience. Je ne vois point là de renversement.

Accords parfaits mineurs. L'accord impair *re si mi* ✲ *ta* ✲ *ut* ‡, 9, 15, 21, 27, 33, ou, en divisant tout par trois, 3, 5, 7, 9, 11, (p.) & en notes modernes, *re si fa la ut*, ou simplement, *si fa la ut*, se résout sur l'accord parfait J, dont il faut retrancher le *sol*, n'y ayant aucun son du premier accord qui se résolve sur lui. Donc on a cette salvation, *si fa la ut*, *ut mi la ut*. De même l'accord impair, *mi* ✲ *ta* ✲ *ut* ‡ *re* ✲, 21, 27, 33, 39, ou 7, 9, 11, 13, (*r*) se résout sur l'accord L, dont il faut, pour la même raison retrancher le *sol* et le *re*; donc on a cette salvation, *mi* ✲ *ta* ✲ *ut* ‡ *re*, ou en notes modernes, *fa la ut re* ✲ ou *fa la ut mi*, *mi la ut mi*; Voyez Table de la génération harmonique, colonne III & IV. Voilà l'origine de l'accord parfait mineur. Or qu'est-ce que l'accord *ut mi la ut*, ou *mi la ut mi?* est-ce autre chose que l'accord parfait majeur d'*ut* dont on a retranché le *sol?* Est-il donc étonnant qu'on trouve cet accord consonnant? mais est-ce comme accord parfait mineur qu'il l'est? Autre conséquence, tirée de cette salvation. Le plus sensible de tous les harmoniques d'un corps sonore, c'est sa douzième. En regardant cet accord comme parfait, on a donc du regarder comme *fondamental* le son qui porte une douzième ou une quinte. On a donc pris le *la* pour *fondamental*; mais le rapport de la quinte est de 2 à 3; & celui de *jv* au *mi*, est de 7 à 10; donc *mi* n'est pas la quinte de *la*; donc l'accord *la ut mi* n'est pas un accord *fondamental*. Troisième conséquence. La gamme moderne ne renferme que trois accords mineurs, *re fa la*, *mi sol si* & *la ut mi*. Quel doit être de ces trois accords le relatif de l'accord parfait majeur? Il semble que ce devroit être l'accord *mi sol si*, car la tierce d'un mode est une corde plus essentielle que la sixte. Cependant on a toujours regardé l'accord mineur de la sixte, comme relatif de l'accord parfait majeur de la tonique. Pourquoi cela? C'est qu'en effet l'accord mineur de la sixte est un véritable accord parfait majeur de la tonique, duquel on a retranché la quinte. Or le son grave de la quinte ou de la douzième est le son *fondamental* d'un accord parfait majeur. Donc *ut* est le son *fondamental* de l'accord *mi la ut mi*, dérivé de *mi sol la ut mi*; donc l'accord mineur de la sixte n'est point un accord *fondamental*. Il en est de même des accords *la re jv* & *re fa ta*, 7, 9, 11 & 9, 11, 13; tirés de la progression impaire *ut sol mi*... 1, 3, 5, *&c.* (V) dont le son *fondamental* est *ut* 1; de ces quatre accords, *la re fa*; *re fa ta*; *mi sol si* & *mi la ut*, le dernier est le seul qui ne renferme aucun son dissonnant avec l'harmonie d'*ut*; le *la* faisant partie de l'accord parfait *ut mi sol la ut*, 4, 5, 6, 7, 8; donc on a du prendre pour relatif de l'accord de tonique, l'accord mineur de la sixte.

A 1 & B 1, sont les formules de l'accord parfait mineur de la seconde note de la gamme. Mais ces deux accords n'ont pas plus de quinte que l'accord *la ut mi*, puisque dans *la re fa*, 7, 9, 11, & dans *re fa ta*, 9, 11, 13; il est impossible de trouver le rapport de deux à trois. L'accord *mi sol si* n'est point un accord mineur du mode d'*ut*; c'est un simple dérivé de l'accord de septième *ut mi sol si.* Les accords mineurs, proprement dits, c'est-à-dire, ceux de la seconde & de la sixième note de la gamme, n'ont donc point de quinte; donc ils ne méritent point le noms d'accords parfaits.

Accords de sixte. Savoir: 1°. de *sixte*, 2°. de *sixte-quarte*; 3°. de *sixte ajoutée*; 4°. de *petite sixte ajoutée*; 5°. de *petite sixte majeure*; 6°. de *petite sixte-mineure*; 7°. de *sixte sensible & fausse-quinte*; 8°. de *sixte dissonnante*; 9°. de *sixte italienne*; 10°. de *sixte françoise.*

1°. & 2°. Les deux premiers sont des faces de l'accord parfait. (M, H,)

3°. L'accord de *sixte ajoutée* est un véritable accord parfait, dont la sixte est altérée par le tempéramment moderne. (J).

4°. Donc la *petite sixte ajoutée*, qui est la deuxième face de cet accord, est une face de l'accord parfait, qui ne diffère de l'accord de *sixte*, que par l'addition, ou plutôt par l'altération de la sixte *mi sol ut*, *mi sol la ut.* (M)

5°. *Petite sixte majeure*; en *ut*: *re fa sol si*, & harmoniquement *re mi* ✲ *sol ta* ✲ *si*, (j.) 18, 21, 24, 27, 30, ou 6, 7, 8, 9, 10. On en retranche dans la pratique, le *ta* ✲, ou *la*, pour éviter les deux secondes consécutives *sol la*, & *la si.* Cet accord a les mêmes rapports que celui de sixte-quarte, *sol la ut mi*, ou *sol la ut re mi*, 6, 7, 8, 9, 10, parce que le *mi* ✲ 21, fait le même intervalle avec le *sol* 12, de l'accord *sol si re fa*, que le *la* harmonique 7, avec l'ut 4, dans l'accord parfait *ut mi sol la.* Lorsque dans l'accord *re fa sol la si*, 6, 7, 8, 9, 10, on en retranche le *sol*, au lieu du *la*; on a l'accord *re fa la si*, de *grande sixte*, en mineur. (j)

6°. *Petite sixte-mineure*, *la ut re fa*, 7, 8, 9, 11; troisième face de l'accord de septième sur la seconde

note de la gamme. C'est un accord impair, altéré par un nombre pair *ut* 8....

7°. *Sixte sensible avec fausse-quinte. Si re fa sol* ※ quatrième face *exharmonique* de l'accord de *triton avec sixte sensible*, *re fa sol* ※ *si*, & harmoniquement *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15. Dans la pratique, toutes les faces de cet accord sont à peu près également harmonieuses. Dans le systême harmonique, il n'y a que la première face *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15. Il en est de même de tous les accords impairs.

Ainsi l'accord de sixte sensible, avec fausse-quinte, n'a point d'homologue dans le systême de la nature. Mais est-il bien certain qu'il soit employé dans le systême moderne? C'est-à-dire, qu'on pratique cette salvation; *si re fa sol* ※, *ut re fa la?* de quelque manière que soit amenée cette succession, elle doit toujours être fort désagréable. (Voyez *la Table de la gén. harm.*, *col.* I & II.)

8°. *Sixte dissonante.* Il y en a de trois espèces. 1°. l'accord de *grande sixte*; *fa la ut re.* Rameau ne savoit si cet accord est primitif, ou s'il est renversé de *re fa la ut.* M. Dalembert, *élémens de musique*, p. 80 & M. Roussier, *Traité des Accords*, p. 63, le regardent, non-seulement comme direct & primitif, mais comme *fondamental*; c'est-à-dire qu'ils regardent la sous-dominante, le *fa*, comme sa note *fondamentale.* Rousseau accorde exclusivement cette prérogative à *re fa la ut.* Pour moi, je fais dériver *fa la ut re*, de l'accord impair, *re si mi* ※ *ta* ※ *ut* ‡; 9, 15, 21, 27, 33, ou 3, 5, 7, 9, 11 (o) & en notes modernes, *re si fa la ut*, dont on a retranché le *si*, & dont le *fondamental* est *sol* 3, premier terme de la série (1); *sol re si mi* ※ .... &c. laquelle est formée de tous les termes impairs de l'accord (a); & je dis que *fa la ut re* est un faux accord, calqué mal à propos sur l'accord de sixte ajoutée, *ut mi sol la*; & probablement au mode de *fa.* On voit, par l'origine que j'assigne à cet accord, 1°. qu'il ne peut convenir à la sous-dominante, puisque *mi* ※ n'est point sous-dominante du mode d'*ut*, mais tierce superflue. 2°. Que *fa la ut*, employé dans le mode d'*ut*, n'est point un accord parfait majeur, puisqu'il n'a ni tierce-majeure, ni quinte. Car la tierce de *mi* ※ 21 est $\frac{105}{4}$ & non pas 27; & la quinte de 21 est $\frac{63}{2}$ & non pas 33. 3°. Que *fa la ut* peut indifféremment suivre ou précéder *sol si re* par un mouvement *fondamental* d'octave: (Voyez *mon article Basse-Fondam.*, n°. 11, & la table de la génération harmonique, colonne III & VI; ou VI & III) ce qui ne contredit point cette règle générale: *que deux accords parfaits majeurs ne peuvent se succéder diatoniquement*; puisque l'accord *fa la ut*, 21, 27, 33, n'est point un accord parfait majeur, & que le *mi* ※ ne fait pas un intervalle diatonique avec *sol*, mais une petite tierce dans le rapport de 21 à 24 ou de 7 à 8.... 2°. L'accord *re fa la si*, *grande sixte* en mineur, dont la formule harmonique est *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15, (C 1.) accord impair, qui se résout par un mouvement ascendant d'octave, harmoniquement sur *mi sol la ut*, 10, 12, 14, 16, & dans la pratique, sur *mi la ut*; la raison de cette différence est que le *fa* harmonique doit se résoudre sur le *sol*, avec lequel il fait un moindre intervalle qu'avec le *mi*, & que le *fa* moderne doit tomber sur le *mi*, par la raison contraire. Qu'on jette seulement un coup-d'œil sur la colonne I, de la génération harmonique, & l'on verra, sans calcul, que tous les intervalles vont graduellement en diminuant du grave à l'aigu; exemple, octave, quinte, quarte, tierce-majeure, tierce-mineure, &c. Donc... &c... On peut aussi dériver cet accord *re fa la si*, de l'accord de petite sixte-majeure *re fa sol la si*, 18, 21, 24, 27, 30; ou 6, 7, 8, 9, 10, dont on a retranché le *sol.* (Vide *suprà.*) 3°. L'accord de *sixte*, *sur la dominante*, *sol si re mi.* C'est un accord mixte, composé de l'harmonie de *sol* & de l'harmonie d'*ut* 1. (z) J'en ai expliqué plus haut l'origine.

9°. *Sixte superflue.* Il y en a de deux espèces; l'une qu'on nomme *Sixte italienne*; l'autre qu'on pourroit appeller *Sixte-Françoise*; ne fut-ce que parce qu'un françois en a le premier découvert l'origine harmonique. La sixte italienne, *fa la si re* ※, est un accord impair *fa ta si ut* ※ *re* ※, 11, 13, 15, 17, 19, (D 1) qui se résout harmoniquement sur *sol jv ut re mi*, & dans la pratique, sur *mi la ut mi*, à cause de la différence des deux *fa.* Retranchez l'*ut* ※ du premier accord, la salvation harmonique sera *fa la si re* ※; *sol la ut mi*, la salvation moderne, *fa la si re* ※, *mi la ut mi.* (Voyez mon article *Basse fondamentale*, n°. IV, p. 148, 149.)

10°. L'accord de *sixte françoise*, *fa la ut re* ※, dérive de l'accord impair *mi* ※ *ta* ※ *ut* ‡ *re* ※※, 21, 27, 33, 39, ou 7, 9, 11, 13 (*r*) en notes modernes, *fa la ut re* ※, car le *re* ※※ 39, étant moyen arithmétique entre *re* ※, 38 & *mi* 40, peut être dans la pratique indifféremment pris pour l'un ou pour l'autre. Cet accord se résout harmoniquement comme chez les modernes, sur *mi la ut mi*, par un mouvement *fondamental* de quarte *sol ut. Table de la génér. harmon. col. III & IV.*

Je passe sous silence deux renversemens de l'accord de neuvième, qu'on trouve dans la table des accords de Rousseau; dont le premier est appelé *septième & sixte*; l'autre *sixte-quinte & quarte.* Ce sont des accords de systême & de théorie, mais qui doivent être proscrits dans la pratique. M. l'abbé Roussier a très-judicieusement observé, *Traité des Accords*, p. 56 (20), que jamais la note par supposition, ni son octave, ne doivent être portées à l'aigu. Rousseau n'avoit pas lu cette observation.

Accords de septième. Chaque note de la gamme porte le sien propre. La septième de ces accords

est majeure dans ceux de la tonique & de la sous-dominante, mineure dans tous les autres : elles est diminuée dans celui que porte la quinte superflue.

1°. *Accord sensible* ou *dominant*. *Sol si re fa*. Les rapports de l'accord parfait harmonique d'*ut* 1, *ut mi sol* ꝟ, sont; 4, 5, 6 7. Donc ceux de l'accord parfait harmonique de *s. l* 3 doivent être trois fois 4, 5, 6, 7, ou 12, 15, 18, 21. Or le *mi* de la gamme chromatique égale 20, le *fa* harmonique égale 22. Donc le quatrième terme de l'accord parfait harmonique de *sol* 3 est moyen arithmétique entre *mi* & *fa*; donc ce doit être un *mi* ✻. Donc l'accord parfait de *sol* est *sol si re mi* ✻, 12, 15, 18, 21, ou 4, 5, 6, 7; & dans la pratique, *sol si re fa*. (d) Donc *sol si re fa* est un accord parfait qui n'est dissonnant que par tempéramment. Le *fa* moderne égale $\frac{64}{3}$, le *mi* ✻ égale 21 ou $\frac{63}{3}$. Donc le *mi* ✻ ne diffère du *fa* moderne que d'un soixante-quatrième, au lieu qu'il diffère du *mi* 20 d'un vingt-unième. Donc il approche trois fois plus du *fa* que du *mi*. Donc 1°. l'accord *sol si re mi* est trois fois moins consonnant que l'accord *sol si re fa*. Cependant le premier fait la sixte ajoutée sur *sol*; c'est-à-dire, qu'il représente l'accord parfait majeur de *sol*, dans le systême moderne, au lieu que *sol si re fa* n'est employé que comme dissonnant, ou du moins comme accord du tems foible. Mais *sol si re fa* est, au tempéramment près, un accord aussi consonnant que *sol si re*, & plus consonnant que *sol si re mi*. Donc 2°. la véritable forme de l'accord de *sixte-ajoutée* sur *ut* devroit être dans le systême moderne *ut mi sol si b*, & non pas *ut mi sol la*; car la sixte-ajoutée & l'accord sensible ayant les mêmes rapports, doivent être composés des mêmes intervalles. Mais tous les accords de sixte & de septième, portés par les notes de la gamme diatonique moderne, n'étant composés que de sons tirés de cette gamme, on n'a pas cru devoir employer un *si b* sur l'accord de sixte de la diatonique. Mais si ces notes appartiennent toutes à la gamme diatonique moderne, il n'en est pas ainsi de la gamme diatonique naturelle ou harmonique. Car le *mi* ✻ 21 de l'accord dominant *sol si re mi* ✻ appartient évidemment à la gamme chromatique. (*Voyez* cette gamme dans la table de la génération harmonique, colonne I, depuis le 16^e^. degré, jusqu'au 32^e^.) Il y a même des accords, tel que celui de la sous-dominante, qui n'ont aucun son diatonique.

2°. *Accord de septième* de la sutonique *re fa la ut*. C'est encore un dérivé de l'harmonie de *sol*. *Re si mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡ 9, 15, 21, 27, 33, ou 3, 5, 7, 9, 11. (o) C'est un accord impair, dont on a retranché le *si*, parce qu'il se résout comme le *re* sur *ut*. (Voyez la table de la génération harmonique, colonne III & IV.) Lorsqu'on retranche le *re*, au lieu du *si*, on a un accord impair, *si fa la ut*, 15, 21, 27, 33, ou 5, 7, 9 11, imaginé par M. L. Roussier, mais d'après des principes moins simples que l'origine que je lui assigne dans cet article. *Re si fa la ut*, ou *re fa la ut* est donc un accord direct, mais non *fondamental*, dont l'accord de grande sixte est un renversement dur, & contre les règles qui les proscrivent dans les accords impairs.

3°. *Accord de septième majeure*. Sur la sous-dominante *fa la ut mi*. Cet accord est précisément composé des mêmes intervalles que l'accord *ut mi sol si* cependant il n'a ni les mêmes rapports harmoniques, ni la même salvation. L'accord *fa la ut mi* se résout sur l'accord *mi la ut mi*; donc il a pour formule harmonique *mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡ *re* ❄, 21, 27, 33, 39, ou 7, 9, 11, 13; qui a la même salvation. (r) (*Voyez* la table de génération harmonique, colonne III & IV.) Cet accord est donc le même que l'accord précédent, *re si fa la ut mi*, dont les deux termes les plus graves sont retranchés. Il est aussi le même que l'accord que j'ai appelé de *sixte-françoise*; car le *re* ❄ 39, peut être indifféremment pris dans le systême moderne par un *re* ✻ 38, ou pour *mi* 40. Ces deux accords ont d'ailleurs la même salvation.

4°. *Accord de septième avec fausse quinte*. *Si re fa la*. Il ne peut être un renversement de l'accord impair *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15, puisque les accords impairs n'en souffrent point. Mais il dérive ou de l'accord impair, *re si mi* ✻ *ta* ✻ (o) ou l'accord naturel, *si re mi* ✻ *sol ta* ✻, 15, 18, 21, 24, 27, ou 5, 6, 7, 8, 9; (i) en notes modernes, *si re fa sol la*, dont on a retranché le *sol*, pour éviter les deux secondes de suite. La salvation de cet accord confirme l'origine que je lui assigne ici; car dans la pratique, il se résout sur l'accord *ut mi la*. (*Voyez* la table de la génération harmonique, colonne III, & IV.) S'il dérivoit de l'accord *re fa ta si*, le *fa* se résoudroit sur le *sol*. *Re fa ta si*, *mi sol la ut*, colonne I & II.

5°. *Accord de septième majeure sur la tonique*. *ut mi sol si* 8, 10, 12, 15. Il se résout sur *ut mi sol ut*. Il n'a donc rien de commun avec l'accord de septième, sur la sous-dominante, auquel il ne ressemble qu'en vertu du tempéramment moderne. *Ut mi sol si* est un accord pair, altéré par un terme impair. C'est l'accord *ut mi sol la si*, (U) dont on retranche le *la*, comme dans tous les accords de cette espèce; c'est-à dire, Q, R, S, T, U; parce que ce *la* 14, étant dissonnant par tempéramment, il y auroit deux dissonances dans ces accords. On pourroit encore, à toute force, le dériver de l'accord mixte *sol si re*, sous lequel on fait sonner les sons *ut* & *mi*. Dans les deux cas, il a la même salvation & le même son *fondamental*.

6°. L'accord de *septième sur la médiante* est un véritable accord mixte, *sol si re*, sous lequel on fait entendre la tonique. (f 1.)

Nota. Qu'il ne faut pas prendre à la rigueur le terme *mixte* appliqué aux accords, attendu que le mélange n'est qu'apparent. Strictement parlant,

un accord mixte est un accord dissonant, pair ou impair, de la progression duquel le son *fondamental* ne fait point partie. Par exemple, *sol si re*, 12, 15, 18, appartient à la progression 3, 6, 9, 12&c; mais cette cette progression, qui est celle de la troisième colonne, (*Tabl. de la génération harmonique*) est aussi contenue dans la première, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. Donc on peut prendre l'accord *sol si re* dans la première comme dans la troisième colonne. Si on le prend dans la première; *ut* sera le son *fondamental* de l'accord *sol si re*; donc on pourra altérer l'accord *sol si re*, par un *ut*, un *mi*, un *la*, ou par tout autre son de la première colonne. Mais on ne peut pas dire que *sol si re* a été transporté de la troisième colonne à la première; ni le *mi* de l'accord *mi sol si re* de la première à la troisième, car ces colonnes sont éloignées d'une douzième. Or la basse *fondamentale* ne peut pas licitement faire un saut de douzième, & dans le cas où elle le feroit, il seroit très-difficile, peut-être impossible de distinguer le tems fort du tems foible. (Voyez mon article *Basse-fondamentale*, n°. III.)

7°. Accord de *septième* sur la sixte, *la ut mi sol*. M. L. Roussier dans sa carte des accords (voyez son *Traité des accords*), le regarde comme direct et *fondamental*. J'ai démontré qu'aucun accord mineur, ne peut-être *fondamental*: il est aussi facile de démontrer qu'il n'est qu'un renversement. Deux caractères distinguent principalement un accord direct d'un renversement. 1°. Sa forme progressive arithmétique. 2°. Sa consonnance. Or, l'accord *ut mi sol la* est dans la forme progressive, 4, 5, 6, 7: l'accord *la ut mi sol*, 7, 8, 10, 12 présente une progression moins simple et altérée par le premier terme 7; l'accord de sixte ajoutée *ut mi sol la*, est traité comme consonnant par tous les harmonistes; l'accord *la ut mi sol* est sujet à la préparation & à la salvation, comme tous les accords de *simple-septième*. Donc &c.

8°. Accord de *septième diminuée sol ✻ si re fa*. Les Théoriciens le regardent comme un accord direct, dérivé par *emprunt* ou *substitution* de l'accord sensible *mi sol ✻ si re fa*. Mais l'harmonie de *mi* ne comporte point de *fa* naturel; car *mi* égale 5; voyez la cinquième colonne de la *table de la génération harmonique*. Donc 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, voilà ses harmoniques. Or, 45 égale 5 fois 9, donc la note qui répond à ce nombre est tierce majeure de *re*, donc c'est un *fa ✻*. Les quatre faces de l'accord *sol ✻ si re fa*, sont traitées dans la pratique, comme accord de sixte sensible avec fausse-quinte *re fa sol ✻ si*. Or, quelle est la salvation de ce dernier accord? *mi la ut*. Il est vrai que dans le systême naturel l'accord *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15, se sauve sur *mi sol la ut*, parce que le *fa harmonique* se résout sur le *sol*; mais dans la pratique il doit se sauver sur le *mi*, parce que le *fa* moderne en est plus près que du *sol*. Donc on peut supposer que l'accord *re fa ta si* se doit résoudre dans la pratique sur *mi la ut*; c'est-à-dire, sur l'accord de sixte-quarte en mineur. Or, la salvation des faces de l'accord de septième diminuée se fait toujours, ou le plus fréquemment, sur l'accord de sixte-quarte en mineur. Donc on regarde chacune de ses faces comme accord de sixte-sensible avec fausse-quinte, *re fa sol ✻ si*, ou *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15; (C1.) Le *ta* 26 est moyen proportionnel entre *sol* 25 & *la* 27, donc il peut être représenté dans le systême moderne par l'un ou par l'autre. Donc l'accord de sixte-sensible avec fausse quinte est harmoniquement le même accord, que l'accord de grande sixte en mineur. *Re fa sol ✻ si, re fa la si;* c'est toujours l'accord *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15; même rapport, même salvation. Donc identité d'accords.

Accords pairs dissonnans. (Q, R, S, T, U.) Voyez dans mon article *accords*, *accords par suspension*. Il faut dans la pratique retrancher le *la* 14 de toutes ces formules harmoniques, N, O, P, &c. à cause de son altération. On retranche aussi l'une des notes adjacentes à la dissonnance, ordinairement celle qui fait avec elle le moindre intervalle. On voit par ces formules harmoniques, 1°. que la seule transposition d'un son à l'octave rend dissonnant un accord consonnant. Exemple: *ut mi sol la*, 4, 5, 6, 7; accord consonnant. *La ut mi sol*; 7, 8, 10, 12; accord pair dissonnant. 2°. Qu'il y a sur la tonique deux accords de sixtes, l'un *ut mi sol la*, 4, 5, 6, 7 consonnant; l'autre, *ut mi sol ta*, 8, 10, 12, 13, pair-dissonnant.

Lorsque le *re* de l'accord R, & le *fa* de l'accord S, sont portés à l'octave, il en résulte un accord de *neuvième ut sol ut re*, & un de *onzième*, *ut sol ut fa*, ou de *neuvième et onzième ut sol ut re fa*. On retranche ordinairement l'*ut* grave de ce dernier.

(Q) *La ut mi sol*. Accord de *septième*.

(R) *Ut re sol ut*. Accord de *seconde*.

(S) *Ut fa sol ut*. Accord de *quatrième*, & non pas de *quarte*. La quarte *sol ut*, 3, 4, est une consonnance. La quatrième harmonique *ut fa*, 8, 11, est un intervalle très-dissonnant.

(T) *Ut mi sol la* 13; accord de *sixte dissonnante*; pour la distinguer de la sixte ajoutée qui est consonnante.

(U) *Ut mi sol si*. Accord de *septième majeure*, qui ne peut jamais être regardée comme accord *par supposition*. Car la supposition est une dissonnance ajoutée au-dessous d'un accord consonnant ou progressif. *Mi sol si* dans le mode d'*ut*, n'est ni l'un ni l'autre.

Accords par supposition. Voyez-en la notice dans mon article *accords*. J'ajouterai seulement ici que tout accord de onzième ou de neuvième, n'est pas toujours formé par supposition. Vainement, par exemple, la chercheroit-on dans les formules de ces accords, données par Rousseau dans sa table. 1°. L'accord *fa la ut mi sol* n'est ni harmonique, ni par supposition. un accord mixte est un accord dissonnant pair ou impair

Sa véritable formule est *mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡ *re* ✻ *fa* ‡, 21, 27, 33, 39, 45, ou 7, 9, 11, 13, 15. En notes modernes, *fa la ut mi fa* ✻. C'est un accord impair, qui se résout sur l'accord *la ut mi fa* ✻; salvation désagréable. Pour l'éviter, on retranche le *fa* auquel on substitue le *sol*; ce qui donne la salvation; *fa la ut mi sol; la ut mi sol.* (Table de la génération harmonique, colonnes III & IV); mais cet accord de neuvième est si peu harmonieux, qu'on ne l'emploie jamais sans en retrancher plusieurs sons. Donc sa forme n'est pas régulière; ainsi de ces deux accords *fa la ut mi fa* ✻; *fa la ut mi sol*, l'un a une harmonie, l'autre une salvation insupportables: d'ailleurs dans un accord impair, aucun son n'est censé placé par supposition. Donc cette formule est mal choisie. *Mi sol si re fa conviendroit beaucoup mieux;* car le *mi* ne faisant point partie de l'harmonie d'*ut*, est nécessairement supposé. Enfin un accord impair n'est pas susceptible de renversemens. Donc l'accord *fa la ut mi*, ou *fa la ut mi fa* ✻, ou *fa la ut mi sol*, n'en doit point avoir.

2°. Il faut en dire autant de son accord de *onzième re la ut mi sol*; auquel on ne peut raisonnablement assigner que l'une de ces deux formules, *re si mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ✻ *re* ‡ *sol*, 9, 15, 21, 27, 33, 39, 48; ou plutôt *ut sol mi la re*, 1, 3, 5, 7, 9, (X) dont les dérivés sont *sol mi la re*, (Y), 3, 5, 7, 9, ou simplement *sol la re*, 3, 7, 9, en retranchant le *mi*. Ces deux formules *re si fa la ut mi sol* & *ut sol mi la re*, étant des accords impairs, n'admettent aucun renversement, mais seulement des retranchemens. L'accord *mi sol si re fa ta*, est une formule *de onzième par supposition.*

3°. Accord de *quinte superflue.* Voyez mon article *basse fondamentale*, N°. IV, page 148.

4°. Accord de *septième superflue.* Voyez *accords par supposition*, dans mon article *accords.*

5°. Accord de *septième superflue & sixte mineure.* C'est un accord formé à l'imitation du précédent. Les Théoriciens modernes, regardent l'accord de *septième diminuée*, comme un retranchement de l'accord sensible du mode de *la*, c'est-à-dire de *mi sol* ✻ *si re fa.* Or de même que sous l'accord sensible en *ut*, on peut supposer la tonique *ut sol si re fa;* de même, ont-ils dit, on peut mettre en *la*, la tonique sous l'accord *sol* ✻ *si re fa* dérivé de *mi sol* ✻ *si re fa.* Mais il s'agit de démontrer que cette combinaison est harmonique; cela est facile. L'accord *sol* ✻ *si re fa*, est un renversement de l'accord *re fa sol* ✻ *si*, harmoniquement *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15. Quel est le terme immédiatement adjacent au grave de cet accord? c'est le *la* 7. Donc l'accord *re fa ta si*, ou *re fa sol* ✻ *si*, 9, 11, 13, 15, n'est qu'un extrait de l'accord *la re fa ta si*, ou *la re fa sol* ✻ *si*; 7, 9, 11, 13, 15. Or, cet accord *la re fa ta si*, 7, 9, 11, 13, 15 est un accord impair; donc 1°. il ne souffre point de renversement. Donc 2°. ce n'est point un accord par supposition, puisque tous les termes en appartiennent à la même progression & à la même harmonie.

Accords mixtes. J'en ai déja dit assez sur l'origine de ces sortes d'accords. Les accords impairs n'ayant qu'une consonnance foible & peu harmonieuse, ne doivent être altérés que le moins qu'il est possible, soit par le tempérament, soit par le renversement, soit par l'intercalation des dissonnances. A proprement parler, on ne peut former des accords mixtes qu'avec les accords naturels ou pairs tirés des harmonies de *mi* & de *sol*, parmi lesquels on peut intercaler quelques sons tirés des harmonies d'*ut* leur générateur commun.

Accords impairs dissonnans. (H 1, J 1.) Accords peu harmonieux, qu'on doit éviter dans la pratique autant qu'il est possible.

Voilà les principaux accords du systême moderne, dont tous les autres ne doivent être regardés que comme des retranchemens, des dérivés ou des complémens, & dont il est facile de trouver la formule harmonique dans la table ou au moyen de la table qu'on trouvera *pl. de mus. fig.* 160.

Toutes les formules de B à M sont tirées de la formule A. Toutes celles de Q à U sont tirées de la formule N. Celles de X à D 1 sont tirées de la formule V. Celles de H 1 à J 1 sont tirées de la formule E 1. Celles de U à Z, sont tirées de la formule S. Celles de D 1 à G 1, sont tirées de la formule B 1. Mais les formules N, V, E 1, S, B 1, sont toutes contenues dans la formule A; donc tous les accords dérivés de ces formules sont contenus dans la formule A, qui représente l'harmonie d'*ut*. Donc tous les accords ci-dessus mentionnés, sont des dérivés de l'harmonie d'*ut*; c'est-à-dire de l'accord naturel d'*ut.*

Par la même raison tous les accords de b à z, font partie de la formule a qui représente l'harmonie de *sol*, ou l'accord naturel de *sol.*

Item a 1 représente l'harmonie, c'est-à-dire l'accord naturel de *mi.*

Or, il n'y a pas un accord moderne qui ne puisse être représenté par une de ces formules. Donc tous les accords employés dans le mode d'*ut*, dérivent des trois accords naturels d'*ut*, de *mi* & de *sol*. Donc ces trois accords sont *fondamentaux* par rapport à tous les autres.

Mais ces trois accords n'ont qu'une même forme harmonique, qui est la progression arithmétique des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. Or, un accord dans cette forme est ce que j'appelle par contraction *accord naturel.* Donc tous les accords dérivent de l'accord naturel.

III°. *Son fondamental.* Les séries A, N, V, E 1, s, b 1, font toutes partie de la série A. Donc le pre-

mier terme de chacune de ces séries est nécessairement le premier terme de la série A. Or, le premier terme de cette série en est le son *fondamental*. Donc *ut* 1, premier terme de cette série, est le son *fondamental* de tous les accords des séries A, N, V, E 1, s, b 1.

Donc par la même raison, *sol* 3 premier terme de la formule a, est le son fondamental de tous les accords contenus dans les formules, depuis a jusqu'à r. Il est clair que *mi* 5 est le son *fondamental* de a 1. Donc *ut*, *sol*, *mi*, sont les trois seuls sons *fondamentaux* des accords modernes.

Cette théorie est simple, générale & incontestable. Rameau l'avoit touchée au doigt. Mais il n'avoit pas assez pressé le principe pour en déduire toutes les conséquences. « La proportion harmonique avoit-il » dit, *préface de la génération harmonique*, la propor- » tion harmonique peut bien être regardée comme un » principe en musique, mais non pas comme le pre- » mier de tous; elle n'y existe qu'à la faveur des » différens sons qu'on distingue dans la résonnance » d'un corps sonore; & ceux-ci n'y existent qu'à la » faveur du son de la totalité de ce même corps : donc » ce dernier son en est le principe *fondamental*; & » c'est de là, qu'il falloit absolument partir. » Sans doute. Il ne falloit donc pas descendre, comme il a fait, au-dessous de ce son *fondamental*, & chercher dans le frémissement des cordes plus graves que le corps sonore, des sons *fondamentaux* par rapport au *fondamental* lui-même. C'étoit s'exposer à un progrès sans fin des sons graves, qui l'éloignoient à l'infini du son *fondamental* trouvé, & qui lui en rendoient la découverte absolument inutile.

IV. *Basse fondamentale*. Voyez mon article *basse fondamentale*.

V. *Mouvemens fondamentaux*. « J'ai senti, dit Ra- » meau, (*loc. cit.*, p. 223.) dès l'âge de sept à huit » ans, que le triton devoit être sauvé de la sixte, & » je m'en suis fait une règle. » Je n'examine point ici s'il a bien senti; mais quand cela seroit, sa règle n'exprime qu'un des cas de la salvation, & il y en a plusieurs. Pour éviter toute discussion, prenons l'accord de petite sixte majeure. *Re fa sol si* ou *ré mi* ✻ *sol si*, se résout certainement sur *mi sol ut*. Voyez dans la *table de la génération harmonique*, col. III & IV. Mais dans quel cas? lors seulement que la basse *fondamentale* fait un mouvement de quarte en montant; lorsqu'elle descend de quinte, tous les sons restent en place, à l'exception du *mi* ✻ qui se résout sur le *fa*. (Ibidem. Col. III & II.) L'accord *sol si re fa* se résout par un *mouvement fondamental* de quarte ascendante sur la sixte-quarte *sol ut mi*. (*ibid.* col. III & IV.) Par le mouvement de quinte descendante, sur *sol ut re fa*, (col. III & II.) &c. la marche ou le mouvement de chaque son de l'accord du temps foible est donc déterminée, non par la forme de l'accord, mais par le mouvement de la basse *fondamentale*. C'est dans ce sens, & par rapport aux mouvemens de chacune des parties supérieures, que j'appelle *fondamental* le *mouvement* de la partie la plus grave, c'est-à-dire, de la basse *fondamentale*.

Le genre diatonique n'admet que trois mouvemens *fondamentaux* : octave, quinte & quarte. (Voyez mon art. *Basse fondamentale*, n°. II.) Mais un accord a la même salvation, soit que la basse *fondamentale* monte d'octave ou descende de quinte.

VI. *Mode fondamental*. L'harmonie d'*ut* I contient l'harmonie d'*ut* II, de *sol* III, d'*ut* IV, &c.; mais l'harmonie d'*ut* I contient tous les sons du mode d'*ut* I; celle d'*ut* II, tous les sons du mode d'*ut* II; celle de *sol* III, tous les sons du mode de *sol* III; donc le mode d'*ut* I contient le mode d'*ut* II, celui de *sol* III, &c. donc il est *fondamental* par rapport à eux. (Voyez *Mode* & *Modulation*.)

(*M. l'abbé Feytou.*)

FONDEMENT. Il n'y a pas bien long-temps qu'on nommoit *fondement*, la basse continue : il existe encore des pièces italiennes, gravées, où l'on trouve FONDAMENTO, au lieu de B. C.

(*M. de Castilhon.*)

FORCE. *s. f.* Qualité du son appelée quelquefois *intensité*, qui le rend plus sensible & le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps sonore, sont ce qui rend le son aigu ou grave; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, est ce qui le rend fort ou foible. Quand cet écart est trop grand & qu'on force l'instrument ou la voix, (Voyez *Forcer*.) le son devient bruit & cesse d'être appréciable. (*J. J. Rousseau.*)

FORCER. la voix, c'est excéder en haut ou en bas son diapason ou son volume à force d'haleine; c'est crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd sa justesse : cela arrive même aux instrumens où l'on *force* l'archet ou le vent; & voilà pourquoi les François chantent rarement juste.

(*J. J. Rousseau.*)

FORLANE *s. f.* Air d'une danse de même nom commune à Venise, sur-tout parmi les Gondoliers. Sa mesure est à $\frac{6}{8}$; elle se bat gaiement, & la danse est aussi fort gaie. On l'appelle *forlane* parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*. (*J. J. Rousseau.*)

FORT. *adv.* Ce mot s'écrit dans les parties, pour marquer qu'il faut forcer le son avec véhémence, mais sans le hausser; chanter à pleine voix, tirer de l'instrument beaucoup de son : ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le superlatif *Fortissimo*, dont

on n'a guères besoin dans la musique françoise ; car on y chante ordinairement *très-fort.*

(*J. J. Rousseau.*)

* Rousseau contredit ici ce qu'il a dit aux mots *force* & *forcer.* Comment peut-on *forcer le son avec véhémence* sans le hausser ? A-t-il oublié que *toute voix qu'on force perd sa justesse.* Aussi n'est-ce pas la définition qu'il faut donner du mot *fort*, qui consiste seulement à donner toute la voix ou tout le son d'un instrument. (*M. Framery.*)

FORT. *adj.* Temps *fort.* (Voyez *Temps.*)

(*J. J. Rousseau.*)

FORTE-PIANO. Substantif italien composé, & que les musiciens devroient franciser, comme les peintres ont francisé celui de *Chiar'oscuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *forte-piano* est l'art d'adoucir & renforcer les sons dans la mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-seulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours sur le même ton ; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La musique, en imitant la variété des accens & des tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou remisses de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix ; & voilà ce qu'indique en général le mot *forte piano.*

(*J. J. Rousseau.*)

FORTÉ-PIANO, *instrument.* (Voyez *Piano-forte.*)

FOUET. *Coup de fouet.* C'est un certain effet, plus fort, plus brillant que tout le reste, par lequel on cherche à finir un morceau de musique vocale & instrumentale, pour obtenir l'applaudissement. C'est pour donner le *coup de fouet*, qu'on termine presque tous les morceaux par un *forte*, & même par un *fortissimo* d'orchestre. Les *crescendo*, qui ont été longtemps à la mode, mais dont on commence à moins abuser, n'avoient pas d'autre but. C'étoit aussi pour donner *le coup de fouet* que les anciens finissoient tous par un trille qu'on appeloit *cadence.* Les italiens terminoient aussi, par la même raison tous leurs airs par un point d'orgue. Mais il ne sont plus guère d'usage aujourd'hui, excepté dans quelques airs de bravoure ; encore sont-ils presque exclusivement consacrés à ceux qui ont des accompagnemens d'instrumens obligés. Il y a tel morceau qu'on ne pourroit terminer par un *coup de fouet*, sans en détruire entièrement l'expression, comme un sommeil, & toute espèce de chant qui doit finir piano. Ces morceaux n'en seront pas moins applaudis, s'ils sont d'ailleurs bien faits. D'ailleurs, ce n'est pas aux bravos d'un moment que prétend l'homme de génie, mais à une estime durable. (*M. Framery.*)

FRAGMENS. On appelle ainsi à l'opéra de Paris le choix de trois ou quatre actes de ballet, qu'on tire de divers opera, & qu'on rassemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entre eux, pour être représentés successivement le même jour, & remplir, avec leurs entr'actes, la durée d'un spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, & qu'un théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter. (*J. J. Rousseau.*)

* Pourquoi seroit-ce manquer de goût, que de faire entendre à la suite l'un de l'autre trois ou quatre actes d'opera, dont chacun commence & finit, & forme un sujet distinct, comme on fait succéder une petite comédie à une grande, ou à une tragédie ? Pourquoi Rousseau, qui s'attache si fort à dénigrer les usages françois quand il en trouve l'occasion, pour vanter ceux des italiens, ne remarque-t-il pas qu'en Italie, il arrive souvent de donner le premier acte d'un opera bouffon, suivi du second acte d'un autre opera, & même quelquefois du premier acte, de manière que vous avez pour spectacle deux commencemens d'intrigue, qui finissent au plus fort de l'imbroglio, sans offrir aucun dénouement ? C'est à propos de cet usage, très-commun à Rome & ailleurs, que l'on peut dire : *Il n'y a qu'un homme sans goût, qui puisse imaginer un pareil ramassis, & qu'un théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter.*

(*M. Framery.*)

FRANCE. (Hist. de la musique en) Grégoire de Tours, Diodore de Sicile, & l'Antiquaire Fauchet, prétendent que les Gaulois connoissoient déjà la musique, l'an du monde 2140, & que Bardus leur cinquième roi établit dans la Gaule des écoles publiques de musique, dont les chefs s'appelèrent Bardes du nom de leur roi.

Ils s'établirent dit-on principalement à Montbard en Bourgogne. Ils n'enseignoient pas seulement la jeunesse ; mais ils marchoient à la tête des armées, jouant de la harpe, & chantant des hymnes & des cantiques, qui célébroient les hauts faits des anciens héros. (Voyez *Bardes.*)

Dans les combats des Mirmillons, inventés par *Pittacus*, les Gaulois répétoient en chœur les hymnes, stances & chansons, que les musiciens chantoient pour animer les combattans et pour la gloire des vainqueurs. Strabon. Liv. 4.

La musique étoit aussi employée au culte de la religion & aux pompes funèbres. Elle servoit à animer les esclaves des rois, des princes, &c., lorsqu'ils devoient se jeter dans le bûcher de leurs maîtres, & à couvrir les cris de ces malheureuses victimes de l'opinion, ainsi que de celles qu'on sacrifioit à Saturne, pour le rendre favorable aux mânes des morts. Ces coutumes barbares subsistoient encore du tems de César, & ne furent abolies que lorsqu'il eût fait des Gaules une province romaine.

Les Bardes & les Druides, voyant diminuer leur crédit, abandonnèrent les Gaules & allèrent s'établir

chez d'autres peuples; on ne trouve plus aucune trace de ce que devint la musique dans les gaules, depuis le tems de César. On connoît l'académie de Lyon, fondée par Auguste, & augmentée par Caligula; on sait les prix qui y étoient décernés, & les peines infligées aux téméraires qui se présentoient sans succès à ces concours; mais parmi les sciences & les arts qu'on y cultivoit, il n'est point dit qu'il fût question de la musique.

Fauchet nous apprend qu'en 417, Pharamond, regardé comme notre premier roi, fut proclamé à la tête de son armée au son de tous les instrumens militaires. Grégoire de Tours, liv. 2, rapporte que Clovis fut baptisé dans l'église de Rheims, & qu'il y eut une musique digne de la grandeur du sujet; elle causa tant d'admiration à Clovis, que dans un traité de paix qu'il fit avec Théodoric roi des Ostrogots, il y eût un article qui obligeoit ce prince à lui envoyer un bon joueur de guitarre, avec un corps de musiciens d'Italie.

Cherebert roi de Paris, avoit une si forte passion pour la chasse, qu'Ingoberge son épouse eût recours aux charmes de la musique, pour l'engager à chasser moins souvent. Elle établit dans son palais des fêtes pastorales & galantes, dans lesquelles deux de ses filles d'honneur, *Merofléde* & *Marcouefe* jouoient les premiers rôles. Mais le remède fut pire que le mal. Le roi les trouva si charmantes, qu'il les épousa l'une après l'autre.

Dagobert entendit à l'abbaye de Romilly, chanter une religieuse dont la voix lui plut tant, qu'il entra dans le couvent pour la voir, en devint amoureux, & l'épousa. Elle se nommoit *Nantilde*: on l'a mise aux rangs des saintes.

Chilperic voulut ajouter quatre lettres à l'alphabet, pour faciliter dit-on, les rimes de la langue françoise & adoucir le chant: il étoit grand musicien & bon poëte. Il eut mieux fait d'être un grand prince & un bon roi.

Dans ces premiers tems de notre monarchie, les combats en champ-clos se faisoient au son des instrumens guerriers, qui animoient les combattans.

Ce fut sous le règne de Pepin, que l'on vit pour la première fois un orgue en France; il étoit envoyé de Constantinople par l'empereur Constantin Copronyme. Ce roi fut aussi le premier qui établit une espèce de corps de musique pour sa chapelle, sous un maître de musique ou menestrel.

Charlemagne qui réunit l'empire d'Occident au royaume de France, étant allé faire son entrée à Rome, y mena ses musiciens. Son maître de musique voulut faire chanter la messe suivant l'usage Ambrosien, & se prit de querelle avec celui du Pape, qui avoit adopté le chant de St. Grégoire. Grace au respect que l'on portoit à l'empereur, le musicien françois eut la préférence; mais Charles, ayant appris ensuite le sujet de la dispute, renvoya en France son maître de chapelle; il y revint lui-même avec un corps de musiciens italiens, à la tête desquels étoient deux chantres fameux, *Théodore* & *Benoît*. Charles en envoya la moitié à Metz & l'autre à Soissons, pour y établir le chant Grégorien; ce qui, disent les historiens, déplut fort aux François.

Cet empereur jeta les premiers fondemens de l'université de Paris. L'émulation qui en résulta parmi ceux qui avoient quelque teinture des sciences, de la poësie & de la musique, fit naître une société de musiciens gouvernés par des prêtres, à l'imitation des anciens Bardes, qu'on appela, les uns *Trouvères* ou *Romanciers*, qui composoient les romans en rimes, les autres, *Menestrels* & *Chanterres*, qui composoient & chantoient les airs, les troisièmes étoient les *Jongleurs* ou joueurs d'instrumens qui accompagnoient les voix avec la harpe ou guitare, la vielle & la viole avec l'archet.

Ils alloient en troupe dans les cours des grands seigneurs, aux noces, aux fêtes publiques, chantant des romances, des hymnes, ou des morceaux qu'ils composoient suivant les circonstances, faisant partout bonne chère & gagnant beaucoup d'argent. Ils furent fort en vogue au retour des guerres des croisades, & composèrent à la louange des princes guerriers un grand nombre de romances, où l'invention n'étoit pas épargnée, & qui n'en étoient que mieux payées. Souvent, comme par honneur, les grands leur donnoient jusqu'à leurs robes, dont ils avoient grand soin de se parer, pour faire voir au peuple l'estime qu'on faisoit d'eux.

Louis le Débonnaire, que Voltaire affecte avec raison de nommer toujours Louis le foible, n'hérita point des qualités héroïques de son père, mais il fut sans doute comme lui sensible aux charmes de la musique. Théodulphe, évêque d'Orléans, condamné à une prison perpétuelle, pour être entré dans la conspiration de Bernard, fils de Pepin, composa dans sa prison les paroles & le chant d'une hymne. L'empereur, passant près de sa prison, lorsqu'il la chantoit, fut si frappé de la beauté de sa voix, & si touché de sa douleur, qu'il le fit mettre en liberté.

On ne sait si Charles le Gros aimoit la musique par goût; mais il dut l'aimer par reconnoissance. Ayant été déposé, il fut tellement abandonné des grands & du peuple, que sans son maître de musique, qui prit soin de lui, il n'auroit trouvé *ni à manger*, *ni à coucher*.

Louis d'Outremer étant à Tours, vers l'an 940, se moqua de Foulques II, comte d'Anjou qui, placé dans le chœur avec les chanoines, chantoit l'office comme eux. Le comte piqué écrivit le lendemain

demain au roi : *Sachez, sire, qu'un roi sans musique n'est qu'un âne couronné.*

Les François ont eu de tout temps un grand attachement pour la musique de leur pays. Cependant le roi Pepin avoit fait une étude particulière des chants de l'église romaine. Son fils Charlemagne eut, comme on vient de le dire, des maîtres romains pour l'apprendre, & en établit des écoles dans toutes les parties de son empire. L'attention que donnèrent les François à la culture de cet art, dans le X^e. siècle, feroit croire qu'ils le regardoient comme le plus nécessaire des arts libéraux, & qu'ils l'avoient porté à un point de perfection qu'il n'est pas maintenant aisé de découvrir. En effet, les traités écrits sur ce sujet dans le siècle précédent, sont innombrables, & les auteurs du X^e. siècle & du suivant parlent rarement des talens d'un homme de lettres, sans y comprendre, comme un complément honorable, ses progrès dans la musique. Il y avoit peu d'écoles où on ne l'enseignât, & les plus grands maîtres, tels que Remi d'Auxerre, Hubald de S. Amand, Eudes de Cluni, Gerbert le Scholastique, &c. apprenoient la musique avec le même soin que les plus sublimes sciences.

Il seroit à désirer que quelque juge consommé dans la musique & dans la connoissance des antiquités, dont l'autorité fut irrécusable, pût nous apprendre une fois, avec candeur, quelle étoit l'excellence de cette musique qui étoit dans une si haute estime, & que l'on cultivoit avec tant d'ardeur. Les auteurs de l'*Histoire littéraire de la France*, ont peine à se persuader que tant de soins & d'études n'eussent pour but que le *plain-chant*. Ils pensent que les anciens auteurs qui parlent du chant de l'église & de l'autre musique, ne les confondent jamais, & que ce qu'ils disent de l'un ne convient point du tout à l'autre; ils supposent enfin, que puisqu'au temps de Charlemagne, où le plain-chant de l'église gallicane fut changé pour celui de l'église romaine, il n'est fait aucune mention de l'autre musique, elle resta sans doute la même qu'auparavant. (*Tom.* VI.)

On peut leur répondre que les vénérables personnages dont ils parlent, avoient trop sérieusement renoncé aux vanités du monde pour étudier & enseigner les chants légers & populaires, qu'ils regardoient comme profanes, & qui captivoient la multitude. La difficulté d'entendre les propriétés particulières de chaque mode, & d'apprendre les chants nombreux de l'antiphonaire, pour les dimanches, pour les jours ordinaires, & pour toutes les fêtes de l'année, suffisoit pour remplir tout le temps que de pieux ecclésiastiques pouvoient prendre sur de plus sérieuses occupations.

Il est prouvé d'ailleurs, par les titres même des manuscrits de ce temps-là, qu'on ne faisoit aucune distinction entre le mot *musique* & le mot *plain-chant*. Quoiqu'on n'y donne d'autres règles que celles des modes ecclésiastiques, tous cependant sont intitulés traités sur la musique : les autres chants étoient entièrement consacrés à des sujets profanes, & ne pénétroient point dans l'église. Ils n'avoient pour guides que la routine, & ne formoient pas même une branche de l'art musical. La langue françoise encore dans son enfance, n'étoit qu'un jargon informe, mêlé d'ancien gaulois, de celtique & de latin corrompu. Le peuple chantoit cependant, & même les gens du monde, mais c'étoit des chansons & non de la musique. (Voyez *Chansons.*)

Ce ne fut que long-temps après qu'on s'avisa d'un genre bisarre, où des espèces de récits en vers françois étoient mêlés aux paroles latines du rituel. Mais comme pendant plusieurs siècles le plain-chant de l'église fut la seule musique reconnue pour telle, & le seul objet des travaux de nos anciens maîtres, suivons-les d'abord dans leurs recherches, & voyons ce que chacun d'eux fit pour l'avancement & la perfection de l'art.

Depuis le temps de Charlemagne, où le chant romain fut pour la première fois établi en France, jusqu'à celui de *Guido*, ou Guy d'Arezzo, c'est-à-dire, du huitième au onzième siècle, plusieurs musiciens ecclésiastiques s'y distinguèrent. J'en ai déja nommé plusieurs.

Remi, moine de S. Germain d'Auxerre, le plus savant personnage de l'église latine à la fin du neuvième siècle, a laissé un commentaire sur le traité de musique de Martianus Capella, qui se trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque du roi; il tenoit sa science musicale d'Héric, disciple de Rabanus & d'Hayman d'Halberstadt, qui avoit conversé avec les chanteurs romains envoyés en France par le pape Adrien.

Hubald, Hucbald ou Hugbald, moine de Saint Amand en Flandres, qui précéda Guido de plus de cent ans, étoit contemporain & disciple de ce Remi. Il est l'auteur d'un traité sur la musique, intitulé : *Enchiridion musicæ.* (Manuscrit de la bibliothèque du roi, n°. 7202.) On trouve dans cet ouvrage une espèce de gamme, ou une manière de noter les différens sons de l'échelle, entièrement différente de celle de ses prédécesseurs; mais qui fut ensuite, ainsi que toutes les autres, entièrement effacée de la connoissance & même du souvenir des hommes, par la méthode de Guido. Cependant les grossiers essais d'un chant accompagné de quelques consonnances, qui se trouvent dans ce traité, sont assez curieux, & prouvent clairement que Guido, loin d'inventer le contre-point, contribua peu à l'avancement de cette partie de l'art, quelque informe qu'elle fût avant lui.

Hubald mit toute la force de ses *diaphoniques* ou de son harmonie dans les quartes & les quintes. Il en cite des exemples capables, selon le savant

abbé de S. Blaise (1), non-seulement d'offenser l'oreille, mais d'agacer les dents. Le bon moine cependant se complaît dans cette belle suite d'accords. Si à ces deux parties, dit-il, on en ajoute deux autres, à l'octave des premieres, l'harmonie sera complète; & il donne de la meilleure foi du monde l'exemple de ce surcroît de cacophonie.

Il devient plus hardi par degrés : il hasarde, en passant, une seconde & une tierce; mais ce n'est que pour revenir à ses consonnances chéries, qui sont les quartes. En tâtonnant ainsi, il parvient à proposer cette question : « Jusqu'à quel degré la mélodie principale peut-elle s'élever au-dessus du chant qui » l'accompagne, ou de l'*organum* (Voyez *Organum*)? » Et il donne cette décision très-hardie pour son temps, & qui sert encore de règle dans le nôtre : « Tandis » qu'une voix demeure sur le même ton, l'autre » peut parcourir tous les degrés qu'elle veut. »

L'auteur de ces singuliers essais étoit non-seulement musicien, mais poëte. Il donna de grandes preuves sinon de génie, au moins de patience, en se proposant dans ses vers des difficultés plus fortes que celles qu'avoient imaginées tous les lippo-grammatistes de l'antiquité. Ceux-ci se contentoient d'exiler de tout un poëme une lettre de l'alphabet; mais notre déterminé moine composa trois cents vers à la louange des têtes chauves, qu'il adressa à l'empereur Charles le Chauve, & dans lesquels il obligea la lettre C de paroître à la tête de chaque mot, comme lettre initiale du nom de son maître, & de celui de l'infirmité de cet empereur, *Carolus calvus*.

Carmina Clarisonæ Calvis Cantate Camœnæ, &c.

Depuis Hubald jusqu'au temps de Guido, l'on ne trouve aucun écrivain distingué sur l'art musical, dont il se soit conservé quelque ouvrage, excepté Eudes, abbé de Cluni, en Bourgogne, que Mabillon met à la tête de la littérature & des beaux arts au commencement du X^e^. siècle. Il étudia sous S. Remi, à Paris, & s'appliqua sur-tout à la musique avec tant de succès, qu'il fut regardé comme le plus savant musicien de son temps. Il fit trois différens voyages à Rome (2), où il acquit sans doute une parfaite connoissance du chant grégorien, & où il fut initié dans tous les rafinemens de l'art, qui étoient alors pratiqués dans l'église de S. Pierre & à la chapelle pontificale.

Quelques-unes de ses hymnes & de ses antiennes se conservent encore dans l'église romaine, & la bibliothèque du roi posséde un traité de lui sur la musique, inséré dans deux recueils différens des traités manuscrits. Dans l'un, il est sous ce titre : *Dialogus de musica*, & dans l'autre sous celui-ci: *Odonis abbatis enchiridion de musicâ.* Il est en dialogue, & Guido lui-même, le cite avec respect. La tablature & les notes dont se sert l'abbé de Cluni, ressemblent beaucoup à celles d'Hubald, ainsi que ses essais de contrepoint. C'est qu'ils étoient non-seulement contemporains & amis, mais tous les deux élèves du même maître. Eudes étoit cependant beaucoup plus jeune & survécut douze ans à son ami; Hubald mourut en 930, à près de 90 ans, Eudes en 942, âgé de soixante-quatre.

On a déja vu (article *Contrepoint.*) que l'harmonie de ces deux moines, toute misérable & dégoûtante qu'elle peut nous paroître, n'offensoit point Guy d'Arezzo. Au contraire, il recommande, dans son *Micrologus*, la succession régulière des quartes, préférablement à toute autre consonnance. Il n'y eut donc entre le temps où Hubald vivoit en France, & celui où Guido florissoit en Italie, c'est-à-dire, pendant plus de cent ans, aucun progrès sensible dans l'art du contrepoint.

Il est vraisemblable que les inventions d'Hubald ne sortirent jamais de son couvent, ou que tout au plus elles se répandirent dans son diocèse. De même que les créations de tous les hommes de génie, dont la vue extensive anticipe sur les découvertes futures, les siennes ne furent sans doute ni adoptées ni mises en pratique pendant sa vie. L'idée qu'il avoit eue qu'une voix peut errer à son gré dans toute l'étendue de l'échelle, pendant que l'autre reste fixe, prouve qu'il avoit ce génie & cette vue pénétrante, qui sans égard pour les règles alors reçues, perçoit à travers la misérable pratique de son temps. Cette idée est la source de nos *points d'orgue* ou *pédales*, & de cette harmonie multiple qui se pratique sur une tenue ou sur une seule note de basse : il avoit donc au moins suggéré ou pressenti le principe de ce que l'harmonie moderne a de plus hardi.

Gerbert, archevêque de Rheims, ensuite de Ravenne, & enfin élu pape en 999, sous le nom de Sylvestre II, avoit composé un poëme didactique, intitulé *Ars musica*, qui se trouve dans une collection de manuscrits, à Oxford. Il est composé en latin monachal & en lignes rimées; en voici le début:

Ars est Jam utilissima
A philosophis composita.
Ars est vocata musica,
Cantûs totiûs domina, &c.

on y trouve cette preuve, que Guy d'Arezzo ne fut pas le premier à caractériser par le gamma des Grecs, le son le plus bas de l'échelle :

Gamma in primis posita
Quibusdam est incognita :
Nam Γ. Græcum nomine
Non invenitur in A. B. C.

Gerbert ne cessa point de cultiver la musique; il la

(1) *De Musica eccles.*, t. I.

(2) En 936, 38 & 42.

regardoit comme le second des beaux arts; & il s'y étoit fait sans doute une haute réputation, puisque des auteurs du XII^e^. siècle le nommèrent Gerbert le *musicien.*

La plus ancienne preuve que l'abbé le Beuf, auteur de l'excellent *traité historique sur le chant ecclésiastique*, ait pu trouver de l'admission d'une sorte de contre-point ou d'*organisation*, (Voyez *Organiser.*) dans le rituel françois, est un décret d'Eudal de Sully, évêque de Paris, donné l'an 1198, lequel ordonne que les répons des premières vêpres de la circoncision & le *benedicamus* soient chantés à trois, à quatre, ou au moins à deux parties, in *triplo*, vel *quadruplo*, vel *organo*; les 3^e^. & 6^e^. répons des secondes vêpres, à deux, trois ou quatre, in *organo*, vel in *triplo*, vel *quadruplo*; & la messe, les répons du graduel & l'*alleluia* in *triplo*, vel *quadruplo.*

L'*Organum*, comme on le dira au mot *organiser*, étoit pris, dans sa signification exacte, pour un chant à deux parties. Quant à ce *duplum* & ce *quadruplum*, ce n'étoit qu'une ou deux autres parties chantant à à l'octave des premières; & l'on peut voir au même mot, que quoi qu'en Italie & ailleurs on organisât alors par quartes & par quintes dans le cours de la mélodie, on ne faisoit en France que placer à la fin des phrases de chant une tierce sur l'avant-dernière note. Les efforts d'Hubald & d'Eudes pour étendre les limites de l'art, étoient donc perdus pour leurs contemporains, & même pour les âges suivans. Les essais d'harmonie qu'ils avoient faits restèrent ensevelis dans leurs cloîtres, & toute la science harmonique fut bornée à une misérable tierce.

Cet usage se soutint long-temps en France, où en général, si l'on a eu l'humeur changeante, ce n'a pas été pour la musique. Ce ne fut que vers le milieu du XIII^e^. siècle que l'invention des diverses valeurs de notes fit naître un meilleur genre de contrepoint. Avant cette importante époque, on avoit cependant découvert que les tierces pouvoient être employées avec succès dans d'autres occasions que pour embellir la terminaison du chant; & même que deux voix pouvoient se suivre ainsi pendant toute la mélodie. On en voit un exemple dans un manuscrit du XIII^e^. siècle, qui est à la cathédrale de Sens. Le *Credo* y est noté à deux parties; la plus basse est le chant grégorien, & la partie supérieure est en tierces, en quintes & en octaves ou unissons; mais on n'y voit point de quartes.

Il n'étoit pas alors permis d'écrire le discant dans les missels ni graduels, excepté pour servir de leçon & d'exercice aux enfans; c'est ce que le célèbre Gerson, chancelier de l'église & université de Paris, rapporte dans l'extrait qu'il fut chargé de faire en 1408, des règlemens du XIII^e^. siècle concernant la musique. — *Nec delet in cantu notulato regularitèr immisceri discantus, pueris exceptis, proptèr exercitationem suam.* Il dit plus: il nous apprend que le déchant ou discant, n'étoit permis qu'aux enfans de chœur, dans l'église de Paris, & qu'il étoit défendu aux hommes après la mutation de la voix. *In ecclesia nostra discantus non est in usu, sed per statuta prohibitus, saltèm quoad voces quæ mutatæ dicuntur.*

Mais dans les siècles suivans l'art commença enfin à sortir de cet état d'enfance. Jean de Muris ou de Meurs, selon les uns docteur de sorbonne, chanoine ou chantre de l'église de Paris, selon d'autres mathématicien & philosophe, composa plusieurs traités où l'on trouve rassemblées presque toutes les connoissances musicales qu'on pouvoit avoir alors, & qui sont par cela même des monumens aussi précieux pour nous, à l'époque où il vivoit, que le sont pour l'Italie & pour l'art en général, les écrits de Guy d'Arezzo au onzième siècle. Il eut de commun avec Guy, qu'ayant rassemblé en corps de doctrine ce qui avoit été inventé avant lui, il passa quelquefois un peu légérement pour inventeur; c'est ainsi qu'on lui attribue l'invention des différentes valeurs de notes qu'il attribue lui-même à Francon; (Voyez *Valeur des notes.*) mais il paroît du moins qu'il en perfectionna l'usage dans le chant mesuré, & qu'il ajouta même la *minime* aux autres valeurs, puisqu'elle ne se trouve pas dans les écrits de Francon, où se trouvent toutes les autres.

On dit que Jean de Muris étoit natif de Meurs en Normandie; il est vrai qu'on ne trouve sur aucune carte, ni dans aucun livre de géographie, aucune ville de ce nom dans cette province; mais nous avons Meur en Touraine, & Meurs en Anjou, & peu nous importe dans lequel de ces bourgs il soit né, pourvu qu'il soit reconnu pour François plus justement que ce même Francon, que nous nous sommes obstinés long-temps à nommer Francon de Paris, quoiqu'il fût né à Cologne.

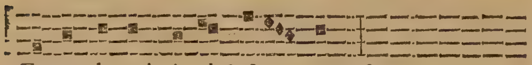
On peut voir à l'article *Contrepoint*, que du temps de Jean de Muris, l'harmonie s'étoit déja bien perfectionnée en France, ou peut-être qu'il la perfectionna lui même, qu'il en expliqua les règles avec plus de méthode & de clarté qu'on n'avoit fait avant lui; & dans les exemples qu'il allègue, il se trouve peu de passages qui ne soient encore employés dans notre harmonie.

Plusieurs anciens auteurs, & sur-tout des auteurs anglois, parlent d'un *Philippus de Vitriaco*, qu'ils disent être d'Auvergne, mais qui doit être le même que Philippe de Vitry, évêque de Meaux, mort en 1361. Ce prélat, selon Jean de Vinette, écrivain du XIV^e^. siècle, fut célèbre par ses ouvrages en latin & en François, & par son habileté dans la musique ecclésiastique. Du Plessis, dans son histoire de Meaux, dit qu'il s'appliqua à la musique & à la poësie avec tant de succès, qu'il peut être mis au premier rang de ces deux arts, pour le temps où il vivoit. On peut reconnoître là ce *Philippus de Vitriaco*, dont on

conſerve au Vatican un manuſcrit de l'art du contre-point (1), & qui fut regardé comme un des plus grands muſiciens de ſon ſiècle. Il paſſa pour avoir inventé la *Minime*, attribuée auſſi à Jean de Muris; il compoſa de la muſique d'égliſe, & ſur-tout des motets, genre alors nouveau, & différent de ce qu'il eſt aujourd'hui. (Voyez *Motet.*) Il n'en reſte aucun fragment; & ſi l'on en retrouvoit, ils ſeroient ſans doute auſſi difficiles à déchiffrer, que peu agréables à entendre.

Cependant la langue françoiſe commençoit à faire quelques progrès, & l'uſage s'introduiſoit, non-ſeulement à Paris, mais dans les provinces, de chanter dans certaines ſolennités des hymnes & des cantiques mêlés de latin & de ce françois naiſſant. Carpentier, continuateur de Ducange, dit qu'à la fête de S. Etienne, on chantoit à Aix en Provence, l'épître de ce ſaint, moitié en françois & moitié en latin, & qu'on appeloit ce ſingulier mélange, *les plaints de S. Eſtève.* La même coutume exiſtoit à Rheims; & dans les règlemens donnés à Soiſſons en 1097, par l'évêque Nivelon, il eſt ordonné à trois ſous-diacres, revêtus des ornemens ſacrés, de chanter *Entendez tu't à c'eſt ſermon*, qui ſont les premiers mots de la paraphraſe françoiſe de l'épître de ce S. Etienne ou Eſtève.

Voici le premier vers de cette épître, trouvée par l'abbé le Beuf, à Amiens.



on peut voir tout le commencement de ce morceau curieux, en notes modernes. (*fig. de muſ. pl.* 158.)

Selon l'abbé le Beuf, pendant le IXe. ſiècle, l'uſage commun dans toutes les égliſes de France, étoit de lire pendant la meſſe les actes des ſaints en latin, que le plus grand nombre des gens même du peuple entendoit encore; & ce fut lorſque l'intelligence du latin devint plus rare qu'on y ſubſtitua des hymnes & des cantiques en langue vulgaire.

Ceux de ces chants qui ſe ſont conſervés, comparés au ſimple plain-chant, ſont très-fleuris, ou ſi l'on veut très-figurés. Pluſieurs notes y paſſent ſouvent ſur une ſeule ſyllabe, & l'on y voit la plupart des ornemens qui ſemblent avoir été en faveur pendant le XIIIe. ſiècle, dans la muſique profane. Le deſſein de ceux qui les établirent dans quelques égliſes de France, fut ſans doute, comme le penſe le même auteur, de diſtinguer certaines ſolennités, par les ornemens & les grâces qu'on s'efforçoit d'y mettre, comme on en diſtinguoit d'autres en exécutant quelques parties du ſervice en contrepoint ou en faux-bourdon.

(1) *Ars contrapuncti ſecundùm Joannem, de Vitriaco*, manuſ., Vat. 5321.

La muſique profane ainſi que celle d'égliſe, commençoit alors à être écrite & chantée à pluſieurs parties, & les règles de l'harmonie à être généralement connues & pratiquées. La preuve en eſt dans un manuſcrit trouvé par l'abbé le Beuf, à la bibliothèque des carmes de Paris, dont il rendit compte en 1746, à l'académie des inſcriptions, & dont le comte de Caylus trouva l'année ſuivante une double copie à la bibliothèque du roi.

L'auteur eſt Guillaume de Machau, poëte & muſicien, qui floriſſoit vers le milieu du XIVe. ſiècle, & mourut en 1370. Ce manuſcrit contient deux volumes de poëmes françois & latins, ſur-tout un grand nombre de *lays*, *virelays*, *ballades & rondeaux*, ſur différens ſujets; tous ſont mis en muſique, les uns pour une voix ſeule, les autres à trois & à quatre parties, *triplum*, *tenor*, *contratenor*, & une quatrième partie ſans titre. Les poëmes latins conſiſtent principalement en *motets*, & ſont preſque tous à voix ſeule; mais dans le ſecond volume le chant ordinaire de toute la meſſe, & même le *credo*, eſt écrit à quatre parties. On croit que cette meſſe fut chantée au couronnement de Charles V, en 1364.

Pendant le XVe. & le XVIe. ſiècles, les progrès des François dans les arts, & ſur-tout dans la muſique, furent d'une extrême lenteur. Sous le règne même de François Ier., on ne trouve point à beaucoup près autant de muſiciens célèbres en France, qu'on en trouve à la même époque en Italie, en Allemagne, en Angleterre, & dans les Pays-Bas. La plupart de ceux qui ſe diſtinguèrent alors en France, n'étoient point françois. Orlande Laſſus étoit natif de Mons, & Claude le jeune de Valenciennes, qui n'étoit point alors à la France: tous deux appartiennent donc à l'école flamande, & ce n'eſt que par politeſſe qu'on les a reconnus pour être de la nôtre.

Joſquin Deſprés, qui eut tant de célébrité à la cour de Louis XII, étoit de la même école. (Voyez *Flandres.*) Il ne doit pas être indifférent pour les muſiciens françois, d'apprendre que le meilleur de nos rois, non-ſeulement prenoit un grand plaiſir à entendre de la muſique, mais qu'ayant reçu de la nature une voix ſi foible & en même temps ſi peu flexible, qu'il n'avoit jamais pu parvenir à chanter un air, il eut la patience de chercher à vaincre ce défaut naturel. C'eſt une particularité peu connue, qu'il eſt tout ſimple de ne pas trouver dans l'hiſtoire de France, mais qui manqueroit à l'hiſtoire de la muſique.

Joſquin, que Louis avoit fait maître de ſa chapelle, avoit répandu à la cour le goût de ſon art. Il étoit du bon air de chanter dans ſes motets: le roi regrettoit que la foibleſſe & la dureté de ſa voix l'empêchaſſent d'en faire autant; d'autres diſent qu'il défia Joſquin de faire un morceau de muſique dans lequel il lui fût poſſible de remplir une partie. Joſquin obéit à cette prière royale, ou ſi l'on veut accepta

le défi. Il composa un canon à deux voix, auquel il ajouta deux autres parties, dont l'une n'avoit autre chose à faire que de soutenir un simple son, & l'autre, que de passer alternativement de la note du ton à sa quinte. Il donna le choix de ces deux parties au roi, qui eut la modestie de s'en tenir à la première; encore lui fallut-il de l'étude pour qu'il pût soutenir sans détonner cette note ainsi prolongée. Il en vint à bout après quelques leçons, & parvint enfin à faire sa partie dans un canon, en dépit de la nature, qui n'avoit jamais eu dessein d'en faire un chanteur. Ce canon est imprimé dans l'*harmonie universelle* du P. Mersenne, & dans le *decachordon* de Glareanus.

Antoine Brumel, contemporain de Josquin, & comme lui disciple du célèbre flamand Okenheim, est le plus ancien compositeur de l'école françoise dont on puisse citer quelques morceaux de contrepoint. Il ne paroît pas avoir eu beaucoup d'invention; mais en général son harmonie est pure, son chant & sa manière de noter plus clairs & plus simples qu'ils ne l'étoient d'ordinaire à cette époque. Glareanus paroît l'avoir bien caractérisé, en disant que c'étoit un habile contrepointiste, mais qu'il avoit plus d'art & de savoir que de génie.

Ce n'est pas seulement de compositeurs que la France manqua dans ce siècle, elle eut aussi moins d'auteurs qui écrivissent sur la théorie de l'art, que les autres nations de l'europe. A peine a-t-on retrouvé le titre de quelques ouvrages qui se sont perdus, sans doute parce qu'ils ne méritoient pas d'être conservés.

Cet oubli, ce silence de la musique, doit être principalement attribué au malheur des temps. Depuis la mort de François Ier., jusqu'à l'entière extinction de la ligue sous Henri IV, le royaume ne jouit pas un instant de cette paix intérieure, de cette tranquillité domestique, nécessaires à la culture des beaux arts. Durant cette période malheureuse, la haine invétérée de l'Espagne, l'implacable fureur de la superstition & du fanatisme qui enveloppèrent la nation dans une guerre civile de quarante années, durent opposer un obstacle invincible aux progrès & même à l'usage de la musique.

L'un des seuls musiciens dont le règne de François Ier. puisse se glorifier, est *Clément Jannequin*. On a de lui un ouvrage singulier, intitulé *la Bataille ou défaite des Suisses à la journée de Marignan*, à quatre parties. On y voit tous les termes militaires dont on se servoit alors dans un combat; l'imitation des canons, des trompettes, des fifres, des tambours & du cliquetis des armes : tout cela est décrit en vieux françois & quelquefois imité dans la musique, qui est toute vocale. Le nom & les ouvrages de Jannequin avoient pénétré en Italie. Voyez Zarlino, Doni, P. Pontio, Zacconi. Il publia en 1544 un recueil intitulé : *Inventions musicales* à quatre & cinq parties.

Certon, maître des enfans de chœur de la sainte chapelle à Paris, publia en 1546, 31 pseaumes de David, mis en musique à quatre parties. Dans un recueil de motets, qui parut à Venise deux ans auparavant, on en trouve un de Certon, auquel M. Burney ne craint point de donner le titre d'admirable. Les paroles sont *diligebat autèm eum Jesus.* Dans ce motet qui est à cinq parties, le *tenor* ne chante point les mêmes paroles que les quatre autres; mais il adresse constamment une prière à S. Jean, par un trait de mélodie simple, ou de plain-chant, répété sur la note du ton & sur la quinte, après un repos de deux barres, depuis le commencement du morceau jusqu'à la fin.

A peu près dans le même temps, Didier Lupi mit en musique des *chansons spirituelles;* Guillaume Bellen, des *cantiques* à quatre parties; Philibert jambe de fer, les *pseaumes de Marot*; Pierre Santerne, tous les pseaumes, & Noë Faignent des chansons, des motets & des madrigaux à trois parties. Jean d'Etrée, hautbois au service de Charles IX, publia quatre livres de *danseries*, contenant *les chants des branles communs, gais, de Champagne, de Bourgogne, de Poitou, d'Ecosse, de Malthe, des sabots, de la guerre, & autres gaillardes, ballets, voltes, basses-danses, hauberrois, allemandes.* C'étoient sans doute des airs populaires, connus dans ces différens pays, mais qu'il nota le premier, & qui avoient été jusqu'alors appris d'oreille, & joués de mémoire. Le nom de *Crespel* paroît aussi dans les meilleures collections de motets & de chansons, publiées vers le milieu de ce siècle. Quelques-uns de ses morceaux prouvent en lui une connoissance approfondie de toutes les recherches du contrepoint.

Ronsard, dont l'éclat poëtique s'étendit sur les quatre règnes de Henri II, François II, Charles IX & Henri III, aimoit beaucoup la musique & chantoit agréablement. Ses poësies furent mises en musique de son vivant, sur-tout par Antoine Bertrand, qui les publia en 1578, à quatre parties, & par François Regnard, à quatre & à cinq parties, l'année suivante. On sait qu'il mourut en 1585, que sa pompe funèbre fut des plus magnifiques; que le cardinal du Perron prononça son oraison funèbre, & que l'affluence des premiers personnages de l'etat y fut telle, que le cardinal de Bourbon & plusieurs autres princes & nobles furent obligés de se retirer sans avoir pu percer la foule. Le service fut chanté *en musique nombrée*, composée exprès, à plusieurs parties, & en contrepoint *fleuri*, accompagné d'instrumens, au lieu de plain-chant. Cette musique fut exécutée par les meilleurs chanteurs de France, ce qui n'est peut-être pas beaucoup dire. Ceux de la chapelle royale y figurèrent, du commandement exprès du roi; cela prouve au moins son intention d'honorer un poëte qui avoit honoré la France. Jean Antoine Baïf mit en musique ses propres poësies; & cette musique n'étoit point une simple mélodie, telle qu'on pouvoit l'attendre d'un homme de lettres

& d'un amateur, elle étoit écrite à plusieurs parties & en contrepoint régulier. Il en publia deux recueils, l'un de douze hymnes ou chansons spirituelles, & l'autre de chansons dont les paroles & la musique étoient de lui. Il les fit souvent exécuter dans un concert ou académie de musique qu'il avoit établi chez lui, à Paris, dans le fauhourg S. Marcel, & où assistèrent souvent Charles IX, Henri III & les principaux seigneurs de leur cour.

Charles IX, dont le nom & le règne sont justement en horreur à tous les François, fut passionné pour la musique, comme Ptolémée Auletes, Néron, Henri VIII & d'autres princes dont elle ne put adoucir & humaniser le cœur. Il protégea un grand nombre de musiciens, principalement François Corteley, son organiste & son valet de chambre; Adrien le Roi, joueur de luth, & le chanteur Etienne, beaux-frères, l'un & l'autre de Ballard, premier imprimeur de musique en France. Antoine Subiet, surnommé Cardot, fut tellement en faveur auprès de ce roi, que de simple chanteur il le fit évêque de Montpellier. Il favorisa aussi Granier, qui composa des hymnes, des proses, des cantiques & des chansons, dont il dédia quelques recueils à la reine Marguerite, sœur de Charles IX.

Le P. Mersenne, dans son *harmonie universelle*, donne une description curieuse d'une viole assez grande pour contenir de jeunes pages, qui chantoient le dessus d'un air, tandis que celui qui jouoit la partie de basse sur la viole, chantoit celle de tenor ou taille, ce qui formoit un concert complet à trois parties, tel que Granier & d'autres en exécutoient souvent en présence de la reine Marguerite.

Le plus célèbre des musiciens françois sous ce règne à jamais odieux, fut le malheureux Claude *Goudimel*, massacré à Lyon en 1572 avec les autres protestans. A proprement parler, il n'étoit pas François, puisqu'il étoit né en Franche-Comté, & que cette province ne fut réunie à la France que près de cent ans après sa mort; mais c'est en France qu'il resta presque toute sa vie, & qu'il publia la plus grande partie de ses ouvrages.

Claudin, ou *Claude le Jeune*, du même temps & de la même religion, étoit aussi né à Valenciennes, & n'est placé qu'aux mêmes titres parmi les musiciens françois. Son nom de famille étoit *le Jeune*, ce qui n'a pas empêché qu'il ne fut souvent confondu avec Goudimel, à cause du nom de baptême qui leur étoit commun. Il fut en grande faveur à la cour de Henri III & de Henri IV. Il composa en 1581, pour les noces du duc de Joyeuse, une musique qui produisit des effets merveilleux, si l'on en croit plusieurs écrivains du temps. Thomas d'Embry, qui étoit intime ami de Claudin, rapporte, dans son commentaire sur la vie d'Apollonius, que ce grand musicien fit jouer dans une de ces fêtes un air animé, qui enflamma tellement un gentilhomme de l'assemblée, qu'il mit l'épée à la main, & qu'il voulut à toute force se battre avec le premier venu; alors Claudin fit exécuter un autre air d'un genre plus plus doux, qui replaça l'esprit de ce gentilhomme dans sa position naturelle.

Il publia plusieurs livres de *mélanges*, de *chansons* & de *pseaumes*. Ses mélanges consistent en chansons & en motets françois, italiens & latins; ses chansons étoient presque toutes françoises & à plusieurs parties, comme les madrigaux d'Italie. On trouve de ses productions détachées, dans les recueils du temps, publiés en Italie & dans les Pays-Bas. En les comparant à celles des maîtres de ces deux pays, à la même époque, on y reconnoît plus d'étude & de travail que de génie & de facilité.

On trouve dans les catalogues les noms & les ouvrages de quelques musiciens françois d'un moindre mérite, à la fin du XVI^e^. siècle, tels que Jean de Castre, Louis Bisson, Nicolas Duchemin, François Roussel, Jean Pervin, Nicolas de la Grotte, Jean Chardavoine, qui tous publièrent des madrigaux, des sonnets & des chansons à plusieurs parties; & Jean Serven qui, outre des recueils du même genre, fit aussi imprimer à Lyon la version latine des pseaumes de Buchanan, mise en musique à quatre, cinq, six & huit parties. Mais aucun d'eux n'étoit fait pour donner à la France une grande réputation musicale.

Le luth y étoit alors l'instrument à la mode comme dans le reste de l'europe. Henri IV s'attacha Jacques & Charles Hedington, deux écossois, qui en jouoient parfaitement; mais il leur préféroit encore Julien Perichon, qui peut-être à talent égal, avoit de plus à ses yeux le mérite d'être François.

Le violon paroît avoir été mis en faveur à la cour de France, avant de jouir ailleurs de quelque distinction, par l'arrivée de *Baltazarini*, qui fut envoyé de Piémont à Catherine de Médicis, par le maréchal de Brissac, à la tête d'une troupe de violons, & que cette princesse fit son valet de chambre & surintendant de sa musique. Baltazarini ayant beaucoup contribué à l'amusement de la famille royale & de toute la cour, par la fertilité de son imagintion à inventer des plans magnifiques, des machines & des décorations pour les ballets, les divertissemens & les autres représentations dramatiques, il en reçut le joli nom de *Beaux-Joyeux*, qui lui fut toujours conservé depuis.

Henri III ayant marié en 1581, son favori le duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudémont, sœur de la reine, acheva pour ainsi dire de ruiner son royaume en fêtes, en bals, en tournois, en divertissemens & depenses de toute espèce. La reine donna aussi pour célébrer les noces de sa sœur, une fête au louvre. C'est-là que fut donné le ballet dont

j'ai parlé ci-dessus, dont Claude le Jeune avoit fait la musique, & qui avoit pour titre, *Cérès & ses nymphes.* Dans ce spectacle nouveau pour la France, Beaux-Joyeux composa les entrées de ballets; il en publia lui-même la description & le programme, avec les vers qui y avoient été chantés, & une préface où il faisoit l'apologie de ce mélange de poësie, de musique & de danse; cette fête semble avoir été en France l'origine du *ballet héroïque*, ou *historique.* (Voy. *Ballet.*) Ce n'étoit pas la musique des entrées que Beaux-Joyeux avoit composée; il ne fit en cette occasion que les fonctions de maître des ballets. La musique étoit de Beaulieu & de Salmon, musiciens du roi, qui se *surpassèrent eux-mêmes*, comme dit Beaux-Joyeux. Les chants étoient accompagnés *d'orgues douces.* Dans la voute de la salle étoient placés dix concerts de musique de différens genres, qui servoient quelquefois comme d'échos aux chanteurs, c'est-à-dire, qui jouoient des espèces de ritournelles ou de symphonies; c'étoient des hautbois, des cornets, des sacbuttes, des violoncelles, des luths, des lyres, des harpes, des flûtes, & un flageolet joué par le sieur Juvigny, son inventeur.

Tous les chants, tous les récits imprimés dans ce recueil sont détestables. On n'y entrevoit aucune idée d'expression, de mélodie, ni de rhythme; les airs de danse sont moins mauvais; ils ont quelquefois un accent assez vif & une mesure marquée. Bien danser & chanter mal, semble avoir été dès ce premier essai, la devise des François.

Francois Eustache du Caurroy, né en 1549, fut le plus célèbre musicien de son temps. Ses contemporains l'appelèrent *le prince des professeurs de musique.* Il fut maître de chapelle de Charles IX, de Henri III & Henri IV. Le cardinal du Perron qui l'aimoit beaucoup, fit souvent des vers pour qu'il les mit en musique; & après la mort de du Caurroy, il composa son épitaphe, qui est gravée sur son tombeau, près le pupitre de l'église des *grands-Augustins.* On dit que ce tombeau lui fut érigé par Nicolas Formé, son successeur. Ce trait si rare de générosité & de bonté de cœur, dit plus en faveur de celui qui en étoit l'objet, que le peu qui reste de ses ouvrages. On ne voit dans ceux-ci que de la sécheresse, une science souvent mal employée, point d'expression, point de chant, nul moyen en un mot d'expliquer ce qui put donner à du Caurroy le premier rang parmi les compositeurs françois, sinon en reconnoissant l'excessive médiocrité de tous ses rivaux.

L'un d'eux paroît cependant avoir partagé sa réputation, & comme on étoit alors très-libéral en titres d'honneur, on lui en donna un préférable encore à celui que portoit du Caurroy. C'est *Jacques Mauduit*, surnommé *père de la musique.* Il excelloit dans l'accompagnement du luth. On dit qu'il ajouta une sixième corde à la viole, qui n'en avoit originairement que cinq, & qu'il fut le premier en France à introduire cet instrument dans les concerts, au lieu de la basse de viole. Le P. Mersenne fait un grand éloge de ce musicien dans son *harmonie universelle.* Il nous apprend que Mauduit, né en 1557, descendoit d'une famille noble, qu'il voyagea en Italie dans sa jeunesse, qu'il y apprit la langue du pays, l'espagnol & l'allemand, & qu'il fut bientôt en état de connoître ce qu'avoit de meilleur la littérature dans tous les genres. Il s'appliqua aussi aux sciences & à la mécanique, & il apprit la musique sans maîtres, avec le seul secours des livres. Le premier ouvrage où il se fit connoître comme grand harmoniste, fut une messe de *requiem* qu'il composa pour le service funèbre de son ami Ronsard: elle fut dans la suite exécutée aux funérailles d'Henri IV, & enfin aux siennes même en 1627, sous la direction de son fils, Louis Mauduit. Il laissa un nombre presque innombrable de messes, d'hymnes, de motets, de fantaisies, de chansons. A en juger par son *requiem* en cinq parties, imprimé par le P. Mersenne, dans l'ouvrage où il fait son éloge, toutes ces productions en contrepoint simple & très-commun, attestent l'état d'imperfection où l'art devoit être dans un pays qui donnoit à leur auteur le titre fastueux de *père de la musique.*

La France eut trop de peine à se rétablir de toutes les horreurs des guerres civiles & religieuses, pendant le règne trop court de Henri IV, pour faire aucun progrès dans les arts de la paix. Son fils, qui monta sur le trône à l'âge de six ans, non-seulement aima & encouragea la musique pendant sa jeunesse, mais on dit qu'il composa plusieurs airs avec le secours de Beauchamp, son premier violon, qui en faisoit la basse. Les *vingt-quatre violons* du roi subsistoient dès le règne de Henri IV; mais ils paroissent n'avoir servi que pour les ballets & les bals de la cour.

Le principal compositeur de musique d'église pendant le règne de Louis XIII, paroît avoir été *Arthur aux Couteaux*, qui publia plusieurs œuvres tant en latin qu'en françois; & le meilleur auteur de musique profane, c'est-à-dire, de chansons en parties, fut *Jean-Baptiste Boësset*; il jouoit parfaitement du luth, qui étoit l'instrument le plus à la mode, & fut le compositeur favori de la cour.

On trouve le compte le plus détaillé & le plus satisfaisant de l'état de la musique en France pendant ce règne, dans les écrits du P. Mersenne, & surtout dans son *harmonie universelle*, publiée à Paris en 1636. Dans cet ouvrage, au travers d'une partialité excessive pour la musique françoise, & d'un manque presque absolu de goût & de méthode, il y a un grand nombre de recherches curieuses & d'expériences ingénieuses & philosophiques, dont les auteurs qui ont écrit depuis ont beaucoup profité.

Vers le milieu du XVII^e^ siècle, ce fut *Michel Lambert* qui fut le maître de chant à la mode, &

le meilleur compositeur de chansons. Il avoit tant d'écoliers, qu'il étoit obligé de montrer à un grand nombre en même-temps. Il avoit formé chez lui une espèce d'académie où il terminoit toujours ses leçons en chantant quelques airs qu'il accompagnoit lui-même, & qui ravissoient cette brillante assemblée. Ses écoliers lui étoient si attachés, qu'ils le suivirent jusqu'à Puteaux, près Neuilly, où il avoit une maison de campagne, & où ils venoient prendre leurs leçons. Il mourut en 1696, âgé de 86 ans.

Octave Rinuccini, venu en France avec Marie de Médicis, y avoit donné la première idée de la musique dramatique. (Voyez *Mélodrame.*) Le cardinal Mazarin fit venir d'Italie une troupe de chanteurs, qui exécutèrent en 1645, au palais bourbon, deux opera, dont le premier paroit avoir été un opera bouffon : son titre étoit *la festa teatrale della finta pazza*; le second fut *Orfeo & Euridice*; & aux fêtes du mariage de Louis XIV, en 1660, on en donna un troisième, intitulé *Ercole Amante.* Il avoit été écrit pour Venise, & la musique étoit d'un certain *Rovetta.* « J'ai eu, dit Blainville, (*histoire de la musique.*) occasion de voir la partition de cet opera, & en l'examinant, le récitatif, morceaux de chant, chœurs, symphonies, airs de ballets, tout en un mot, chant & harmonie, m'a paru dans le même genre que ceux de *Lulli* : j'y ai trouvé entre autres un sommeil coupé de symphonie, de chant & de chœurs d'une grande beauté.

On sait que ces opera italiens furent la source de notre opera françois; Perrin, maître des cérémonies de Gaston, duc d'Orléans, se mit le premier en tête d'élever le langage françois à l'honneur d'être mis en musique. Il commença par de petits airs & des récitatifs pour une voix seule; ensuite il composa des dialogues qui furent mis en musique par Lambert & Cambert, musicien de la reine mère. De là l'essai d'une pastorale à Issy, en 1659, puis le triumvirat de Perrin, de Cambert & du marquis de Sourdeac, & enfin le privilége accordé à Lulli. (Voyez dans le supplément l'article *Académie royale de musique.*)

Jean-Baptiste *Lulli* étoit né en 1633, d'un paysan ou d'un meunier des environs de Florence : un moine cordelier lui donna les premières leçons de musique & de guitarre. Il apprit ensuite à jouer du violon. Le chevalier de Guise, voyageant en Italie, l'amena en France, âgé de 13 ans; il engagea *Mademoiselle* à le prendre parmi les officiers... de sa cuisine. C'est un pays passablement barbare, que celui où reconnoissant dans un jeune homme un talent distingué pour les beaux-arts, on le place parmi des cuisiniers & des marmitons. Lulli amusoit ses camarades, & se désennuyoit lui-même en jouant du violon. La princesse l'entendit, en fut charmée, & lui donna le meilleur maître du temps, qu'il surpassa bientôt.

Louis XIV voulut qu'il jouât devant lui; & il en fut si satisfait, qu'il voulut se l'attacher. Il lui donna l'inspection générale de sa musique, & particulièrement celle d'une nouvelle troupe de violons qu'il venoit de créer, & dont il est souvent parlé dans les lettres & les mémoires du temps, sous le nom de *petits violons.* Formés par Lulli, ils devinrent bientôt les plus habiles de France, nos historiens disent même de l'Europe; il est vrai que ce n'étoit pas beaucoup dire; l'ignorance des musiciens de ce temps étoit telle, qu'ils ne pouvoient exécuter que ce qu'ils avoient appris par cœur.

Lulli commença par composer quelques airs de danse pour les *ballets* qu'on exécutoit à la cour. Ces airs plurent au roi, qui bientôt ne voulut plus entendre que de sa musique. Enfin l'opera ayant pris naissance, Perrin qui en avoit le privilége, le céda en 1672 à Lulli. Quinault & lui se lièrent par un traité qui obligeoit l'un à fournir un poëme d'opera par an, l'autre à lui payer pour chacun 4,000 livres. *Les fêtes de l'Amour & de Bacchus*, *Cadmus*, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Proserpine*, *Persée*, *Phaëton*, *Amadis*, *Roland*, *Armide*, furent les fruits de cet heureux traité. Ce dernier opera, le plus parfait de tous, fut donné en 1686. Lulli mourut un an après, des suites d'un coup de canne qu'il s'étoit donné sur le bout du pied, en battant la mesure d'un *te Deum* qu'il avoit composé pour la convalescence du roi.

Outre les opera de Quinault, il avoit mis en musique *Psyché & Bellerophon*, de Corneille, *Acis & Galathée*, de Campistron, plusieurs fragmens & divertissemens; il avoit de plus composé la musique de vingt-cinq ballets, beaucoup d'autre musique instrumentale & des motets.

On croit lire des fables quand on voit ce que tous les contemporains de Lulli ont dit de sa musique, & que l'on compare ces emphatiques éloges avec ses partitions qui nous restent. On conçoit cependant que ces grands & nouveaux spectacles, donnés dans une cour brillante, pour des occasions solennelles, presque toujours après des victoires qui enivroient le monarque d'une fausse gloire, & la nation d'un faux bonheur, durent aider beaucoup au succès de cette musique; que dans un temps où tout existoit pour le roi, où le roi étoit tout, la faveur dont le compositeur jouissoit auprès de lui, & le goût qu'il témoignoit pour ses compositions, contribuoient à les faire trouver meilleures; qu'enfin les vers agréables & ingénieux de Quinault entroient pour beaucoup dans des succès qui tournoient cependant tout entiers à la gloire de Lulli.

D'ailleurs cette musique, comparée même à celle qu'on entendoit à la même époque en Italie, n'a rien qui lui soit inférieure : elle ne manquoit ni de naturel, ni d'une certaine grace naïve, ni même d'expression. Joignez-y tous les accessoires dont elle étoit accompagnée, joignez-y la nouveauté qui donnoit à ces productions lyriques l'air de la création &

& de la féerie, vous comprendrez facilement l'admiration de la cour, de la ville, & bientôt de toute la France.

Ce qui est plus difficile à expliquer, & ce qui a été un vrai malheur, c'est l'obstination que les François ont long-temps mise à s'en tenir à ce premier pas. Imiter Lulli fut un devoir que s'imposa tout compositeur pendant cinquante années. Depuis son dernier opera en 1686, jusqu'au premier de Rameau en 1733, c'est toujours même style, même systême de chant & d'accompagnemens. Prétendre surpasser Lulli, reculer les bornes de l'art qu'il avoit posées, eut été une entreprise folle. L'engouement françois avoit gravé sur ces bornes : *Nec plus ultrà.*

Le nom des compositeurs qui remplirent cet intervalle, est maintenant, quoique fort obscur, plus connu encore que leurs ouvrages. Leur réputation à survécu à leur musique. Colasse, disciple & successeur immédiat de Lulli, termina en 1687, l'opera d'*Achille & Polixène*, dont le premier acte s'étoit trouvé seul parmi les papiers de son maître. Depuis lors jusqu'en 1706, il donna huit opera à l'académie royale.

Charpentier, Desmarets, Campra, Coste & Destouches, occupèrent avec lui la scène pendant la même époque : Campra & Destouches furent les plus célèbres. Ils furent suivis de Bertin en 1706, de Mouret en 1714, de Montéclair en 1716. De Rebel & Francœur en 1725, de Blamont en 1731, de Brissac en 1733, la même année que Rameau donna son premier ouvrage. Rebel & Francœur continuèrent de composer ensemble jusqu'en 1760.

La musique instrumentale faisoit des progrès un peu moins lents. Les organistes les plus célèbres en France pendant le dernier siècle, furent les trois Bournonville & les trois frères Couperin; Chambonières, mort en 1670; Dumont, bon compositeur de musique d'église, & le premier qui y introduisit en France des accompagnemens de violon, par ordre de Louis XIV; l'abbé de la Barre, organiste & compositeur favori du Roi, qui ne voulut donner sa place, après sa mort, qu'à quatre organistes choisis au concours, & qui serviroient par quartier. Lalande enfin, qui commença de fleurir en 1684, & qui fut le plus célèbre compositeur de musique ecclésiastique en France, à la fin du dernier siècle & au commencement de celui-ci.

Voilà ce qu'on peut dire de lui sans exagération; mais non pas comme M. de la Borde qu'*il fut le créateur de la musique d'église*, ni que *les étrangers même, depuis Lalande, donnent aux François, la primauté dans ce genre de musique sur toutes les nations de l'Europe.* Si quelque François avoit encore cette opinion ou plutôt cette illusion, les articles historiques de ce dictionnaire suffiront pour l'en guérir. M. Burney dit de la meilleure foi du monde, que dans ses recherches sur la musique ancienne & moderne de tous les pays & de tous les genres, il n'a rien trouvé de Lalande, & que son nom n'a point encore pénétré en Angleterre, quoique les noms & les ouvrages de Lulli, de Rameau, de Leclair & de Mondonville y soient très-connus.

Cet estimable auteur est d'autant plus croyable qu'il est très impartial. Ceux que leurs préjugés empêcheroient d'admettre son témoignage contre Lalande, ne recuseront pas sans doute, celui qu'il donne en faveur de Lemaire, autre musicien célèbre du dernier siècle. « C'est à lui certainement, dit-il, qu'appartient l'honneur d'avoir inventé, ou du moins d'avoir rendu d'un usage général en France, la syllabe *si*, pour exprimer la septième note de l'échelle majeure, au lieu de répéter le *mi* en solfiant, ce qui épargne l'embarras & la difficulté des mutations. Le titre de cette invention, quelque petit qu'il paroisse, a été souvent disputé : mais ayant pris beaucoup de peine pour découvrir le premier usage de cette syllabe dans le chant, je n'ai jamais pu découvrir aucun musicien à qui la gloire en soit si justement due qu'à Lemaire. » Ce ton d'impartialité & de franchise doit rendre le même auteur très-croyable, lorsqu'il nous assure que dans toutes ses recherches sur la musique, il n'a rien trouvé de Lalande, & qu'en Angleterre où sont connus tous nos compositeurs de quelque réputation, l'on ignore jusqu'au nom d'un compositeur si célèbre.

Marchand fut de tous les organistes de la fin du dernier siècle, celui qui eut le plus de réputation au commencement de celui-ci. Il étoit né à Lyon en 1669, & mourut à Paris en 1732. Rameau l'aimoit, se plaisoit à l'entendre, & ne se lassoit point d'admirer sa facilité à composer de tête, & à manier sur l'orgue les sujets de fugue les plus difficiles.

D'autres instrumens se perfectionnoient aussi à cette même époque. La viole, aujourd'hui tombée en désuétude, plaisoit beaucoup alors. Marais & Forqueray y excellèrent. Marais né en 1656, & mort en 1718, ajouta une septième corde à cet instrument. Il fut aussi le premier qui imagina de faire filer les cordes de basse. Il étoit de plus compositeur, & fit quatre ou cinq grands opera, outre plusieurs livres de musique instrumentale.

Le violon devenu depuis le premier, le plus riche, le plus expressif des instrumens, prenoit sous les doigts de Senaillé son premier essor. Cet artiste passe, en France, pour avoir inventé la sonate. Il mit dans ses compositions du chant, de l'ame & une simplicité qui n'est pas sans grace. Il voyagea en Italie; l'entrepreneur de l'opera de Modene, l'engagea à jouer dans son orchestre. Le duc le fit prier d'exécuter quelques-unes de ses sonates, ce qu'il fit, dit-on, aux grands applaudissemens des spectateurs. Il mourut à Paris en 1730, âgé d'environ 42 ans.

Senaillé étoit, pour la composition, élève de Bernier,

le plus habile, si ce n'est pas le plus grand compositeur qu'ait eu la France avant Rameau. Il étoit né à Mantes en 1664. Après avoir appris en musique tout ce qu'il étoit possible alors d'apprendre en France, sentant que l'art, tel qu'il le concevoit, devoit encore avoir d'autres secrets, il partit pour l'Italie, résolu à les chercher sur-tout dans les partitions des grands maîtres. Caldara étoit alors l'un des plus célèbres; mais il avoit la manie de ne jamais communiquer ses partitions. Bernier poussé par l'amour de son art, se fit présenter à lui en qualité de domestique, & ayant été reçu à son service, trouva toutes les occasions qu'il pouvoit désirer, pour étudier les partitions de celui qui étoit ainsi doublement son maître sans le savoir. Un jour Caldara laissa sur son bureau un morceau de musique fort difficile & qui n'étoit pas fini: Bernier prit la plume & l'acheva. Caldara surpris, le fut bien d'avantage quand il sut la vérité. Ce trait lui inspira pour Bernier une amitié qui dura toute leur vie. Bernier de retour en France, s'y fit bientôt une grande réputation. Ayant été fait maître de la chapelle du Roi, & se trouvant assez de moyens & de loisir, il passa la plus grande partie de son tems à donner des leçons, la plupart gratuites. Senaillé, Leclair, & un grand nombre d'autres musiciens célèbres sortirent de son école. C'est la meilleure qui ait existé en France jusqu'au moment où l'on quitta la route simple & naturelle qu'il avoit suivie, & à laquelle, après cinquante ans d'erreur, il a bien fallu revenir. Bernier mourut à Paris en 1734.

Enfin RAMEAU *parut*; & le premier en France
Fit sentir dans les *airs* une juste cadence;
D'un *son* mis à sa place enseigna le pouvoir,
Et *soumit la routine* aux règles du devoir.

On peut avec assez de justesse appliquer à Rameau cette parodie de quatre vers de Boileau sur Malherbe, pourvu qu'on n'applique pas aux monologues de ses opera, ni à la plupart de ses morceaux de chant, la *juste cadence* qu'il ne donna véritablement qu'à ses *airs* de ballet.

Jean-Philippe Rameau, naquit à Dijon le 25 octobre 1683. Il voyagea très jeune en Italie, où il étoit entraîné par son goût pour la musique; mais on ne dit point qu'il y ait étudié sous aucun maître. De retour en France, il de[illegible]t organiste à Clermont en Auvergne, & ensuite à Paris, à Ste. Croix de la Bretonnerie. Des études & des ouvrages de théorie, des leçons de clavecin, & la composition de quelques pièces pour cet instrument, l'occupèrent jusqu'à l'âge de cinquante ans. Ce ne fut qu'en 1733 qu'il parut sur la scène lyrique, & depuis lors, il ne cessa jusqu'à près de quatre-vingts ans de composer pour le théâtre.

Il débuta par *Hippolite & Aricie*, dont la première représentation excita une grande fermentation. Les François qui sommeilloient depuis Lulli, en répétant dans leurs rêves que Lulli étoit le plus grand homme du monde, se crurent réveillés & s'en fâchèrent. Ce que Rameau avoit tâché de mettre de force dans son harmonie, on le trouva dur & baroque; son chant plus nerveux mais moins doux & moins naturel, fut nommé barbare. Son récitatif moins simple & trop chantant, tandis que ses airs ne l'étoient pas assez, trouva tout autant de contradicteurs; en un mot, tous les francs Lullistes, jettèrent feu & flammes contre l'audace, l'effronterie, l'attentat de chercher en musique un autre style que celui de Lulli.

Mais le nouveau compositeur eut aussi des partisans & des amis, qui agirent chaudement en sa faveur, & de là une guerre, telle qu'il en a toujours fallu en France, pour que l'art y fit un pas de plus. Elle dura jusqu'au moment, où après avoir donné plusieurs autres opera, qui tous avoient eu un succès disputé, Rameau remit au théâtre *Castor & Pollux*, qui avoit paru le troisième. Cette reprise eut un tel éclat, qu'à compter de ce moment, la gloire de l'auteur fut sans trouble. Les François cédèrent alors sans s'en apercevoir, comme il leur est arrivé dans d'autres occasions, à l'impression que leur firent la richesse & la beauté du spectacle, l'intérêt & la variété du sujet, le charme des ballets & celui des vers de Bernard, avantages que Rameau n'avoit eus dans aucun autre de ses opera, obligé le plus souvent de combattre non-seulement Lulli, mais Quinault, avec Pellegrin, Fuselier & Cahusac.

Les vingt-deux operas qu'il donna dans l'espace de vingt-sept ans, c'est-à-dire depuis 1733, jusqu'en 1760, sont: *Hippolyte & Aricie*, *les Indes galantes*, *Castor & Pollux*, *les Talens lyriques*, *Dardanus*, *les fêtes de Polymnie*, *le temple de la Gloire*, *la princesse de Navarre*, *Samson* non-représenté, *Pygmalion*, *les Fêtes de l'hymen & de l'amour*, *Zaïs*, *Naïs*, *Platée*, *Zoroastre*, *Acante & Cephise*, *la Guirlande*, *Anacréon*, *la fête de Pamilie*, *les Surprises de l'amour*, *les Sibarites & les Paladins*.

Trois livres de pièces de clavecin, étoient la seule musique qu'il eût fait paroître avant son premier opera; depuis qu'il fut engagé dans la carrière dramatique, il en publia encore un livre avec symphonies ou en concerts.

Quant à ses ouvrages de théorie, il avoit publié dès 1722, son *traité de l'harmonie*, & quatre ans après, son *nouveau systême théorique*. Sa *génération harmonique*, sa *dissertation sur l'accompagnement*, sa *démonstration du principe de l'harmonie*, ses *réflexions* sur le même principe, une *reponse à M. Euler*, des *observations sur notre instinct pour la musique*, enfin le *code de musique* & quelques autres opuscules, parurent successivement depuis qu'il se fut montré sur la scène; & il ne cessa jusqu'à ses dernières années, d'écrire soit des livres en faveur de son systême, soit des ouvrages de théâtre où il le mettoit en pratique.

Il mourut à Paris le 17 septembre 1767. « Les musiciens du Roi & ceux de l'académie royale de musique, qui se regardoient tous comme ses enfans, lui firent célébrer à l'église de l'oratoire, un service solennel, où l'on exécuta plusieurs de ses plus beaux morceaux. M. Philidor fit aussi exécuter une messe des morts de sa composition, dans l'église des carmes du Luxembourg, en l'honneur d'un homme dont il admiroit les talens. » (*Essai sur la musique.*)

Il eût été dangereux, il y a quelques années, d'énoncer un jugement trop libre sur les ouvrages de Rameau. Il seroit superflu de le faire aujourd'hui. Un autre genre de musique a été pour la sienne, ce que la sienne avoit été pour la musique de Lulli. Tout le monde est d'accord là-dessus. Ses ouvrages théoriques, qui sont le fondement le plus solide de sa gloire, ont eu besoin qu'un philosophe se donnât la peine de les éclaircir, de les mettre en ordre, & de les réduire en un systême clair, méthodique & suivi. Enfin ce systême ingénieux, fondé sur une découverte heureuse, a dans les applications, dans les extensions que lui a données son auteur, & même dans quelques-unes de ses bases, des défauts qui ne sont plus ignorés, ou qui ne le seront plus, lorsqu'on aura lu avec réflexion tous les articles de ce dictionnaire, relatifs à la *basse fondamentale.*

Les compositeurs d'opera contemporains & successeurs de Rameau, & les derniers de l'ancienne école françoise, furent Mondonville depuis 1742, jusqu'en 1758, Berton de 1755 à 1775, D'Auvergne de 1752 à 1773, & Trial de 1765 à 1771.

Pendant que vaincus de toutes parts par la musique italienne, la plupart de ces maîtres cherchoient au moins un genre mitoyen, entre l'italien & le françois, qui pût conserver à celui-ci quelque reste d'existence, l'autre faisoit en France les plus rapides progrès.

Dès le commencement du siècle, en 1702, un homme d'esprit & de goût, l'abbé Raguenet, qui avoit résidé quelque tems à Rome, avoit publié un pamphlet intitulé : *Parallele des Italiens & des François, en ce qui regarde la musique & les opera.* Il produisit une petite guerre, qui se termina après quelques écrits pour & contre ; & les François depuis ce tems semblent avoir joui de leur sommeil lyrique avec beaucoup de satisfaction & de tranquillité jusqu'en 1752. Ce fut alors que la représentation de la *Serva padrona*, donnée sur le théâtre de l'opera de Paris par une troupe de bouffons italiens, alluma dans la république musicale, un feu qui ne s'est éteint qu'après avoir consumé sans retour l'ancienne musique françoise.

Ce fut en exerçant un privilége exclusif & vexatoire, que l'opera françois accéléra sa perte. Cette troupe italienne avoit été engagée pour aller jouer à Rouen. Là peut-être auroit-elle eu quelques succès suffisans pour son ambition ; les Normands satisfaits l'eussent retenue tout le tems qu'elle devoit passer en France. On auroit seulement appris dans la capitale cette nouveauté de Province, & la psalmodie françoise eut continué paisiblement en France, de s'appeller de la musique. Mais *l'Academie Royale* avoit la souveraineté absolue sur les opera provinciaux, comme sur ceux de Paris ; elle ne voulut pas que les bouffons jouassent pour Rouen, avant d'avoir joué pour elle, & ce fut par son ordre même qu'ils vinrent la combattre dans ses foyers.

Elle fit une autre imprudence. Elle avoit alors dans son répertoire tous les opera de Rameau ; elle choisit par préférence, pour lutter avec la musique de Pergolèse, un opéra de Lulli ; & de peur que le contraste ne fût pas assez marqué, au lieu de les donner ou à différens jours, ou au moins l'un après l'autre, comme la *Serva padrona* étoit un intermède, les directeurs voulurent qu'elle remplit sa destination primitive, & la placèrent entre les actes *d'Acis & Galatée.*

On se figure aisément l'effet qu'elle y dut produire, & l'on sait de quels combats elle fut la cause. Les querelles dans les cafés, dans les sociétés, la division du parterre en deux espèces d'armées, toujours rangées en bataille & prêtes à en venir aux mains, une grêle d'écrits polémiques qui se succédoient, se croisoient rapidement, enfin le discrédit dans lequel tomba dès-lors le prétendu chant françois, tout cela fut le produit de cette imprudence académique.

Tous les opera françois qu'on essaya d'opposer aux intermèdes italiens, eurent le même sort qu'Acis & Galatée. *Le devin du village* put seul tenir contre eux, parce que la musique sans être italienne, n'étant pas non plus de la musique françoise, ayant un chant régulier, du rhythme, de la mesure, les suivoit de plus près, & les combattoit avec moins d'inégalité. « Quand je composai mon intermède, dit Rousseau lui-même dans ses confessions, j'avois l'esprit rempli de ceux-là ; ce furent eux qui m'en donnèrent l'idée, & j'étois bien éloigné de prévoir qu'on les passeroit en revue à côté de lui. »

J. J. Rousseau n'étoit alors connu que par son discours sur les sciences, & par les réponses qu'il avoit faites à des adversaires nombreux & obstinés à ne le pas entendre. Il copioit de la musique pour vivre honnêtement, & pour ne pas trafiquer de sa plume, dès-lors consacrée à la vérité. Il avoit pris parti dans la guerre lyrique, & s'étoit rangé comme tous les gens de goût & de lettres, du côté de l'Italie. Le succès du *devin* lui donna sur cette phalange d'amateurs, une supériorité qui fut le premier germe de la haine implacable que plusieurs d'entre eux lui ont vouée depuis.

Il provoqua bien d'autres haines par sa *lettre sur la musique françoise.* Toute la France outragée dans sa musique, se déchaîna contre cet ouvrage. Son auteur fut brûlé en effigie au théâtre de l'opera, & quoiqu'il

n'eût exigé que ses entrées à vie pour le prix de son *devin*, qui avoit rapporté un argent immense, on lui ôta ses entrées. « Tandis que dans tout le reste de l'Europe, dit le docteur Burney, cette lettre étoit lue, comme un excellent morceau de critique musicale, plein d'idées & de vues neuves sur la musique dramatique, elle étoit en exécration aux partisans de l'ancien style de la musique d'opera. » Les traitemens & les reproches qu'on fit alors à l'auteur paroissent bien ridicules aujourd'hui. Et l'on ne se reporte pas sans quelque honte vers les tems peu distans du nôtre, où des gens prétendus honnêtes, & soi-disans raisonnables, choquoient à ce point, dans une matière de pur agrément, la raison & la décence.

La même année le *stabat mater* de Pergolèse fut exécuté au concert spirituel, & convainquit quelques françois raisonnables que leur musique d'église n'étoit pas aussi parfaite qu'ils l'avoient imaginé. Ce fut cette année-là, que Cafarelli fut appelé de Naples par le Maréchal de Richelieu, pour satisfaire la curiosité de la Dauphine, qui désiroit de l'entendre. Après avoir rempli le principal but de son voyage, & chanté une fois au concert spirituel, l'Amphion napolitain s'en retourna sans avoir en France, ni bâti de villes, ni attendri les rochers.

Tous ces essais de musique italienne, après la première fermentation, ne rendirent le retour de l'ancienne psalmodie nationale, que plus agréable aux oreilles patriotiques, puisque les opera de Lulli & de Rameau qu'on reprit alors, furent reçus avec des applaudissemens universels. L'expulsion des bouffons italiens est consacrée comme un triomphe mémorable dans tous les ouvrages relatifs aux théâtres en 1754. Dans l'almanach des *spectacles de Paris*, ils sont comparés aux vapeurs empestées qui infectent l'air. On y trouve aussi que l'opera de Titon, et l'Aurore de Mondonville, & Castor & Pollux de Rameau, *tranquillisèrent les esprits*.

En 1755, les motets à grand chœur de Lalande & de Mondonville, furent en grande faveur au concert spirituel, & l'on n'y entendit aucun mélange profane de musique italienne, excepté les concerto de hautbois & de basson, exécutés par les deux célèbres frères Bezozzi, qu'un petit nombre d'amateurs eut la foiblesse d'admirer & d'applaudir de bon cœur. Cette année fut marquée à Paris par une nouveauté brillante : on y donna le fameux ballet de Noverre, intitulé *les fêtes Chinoises*.

M. d'Auvergne avoit fait en 1753, dans les Troqueurs, un essai de musique chantante & mesurée, qui fut presque aussi heureux à l'opera comique, que le *Devin* l'avoit été au grand opera.

En 1757, Duni, compositeur italien, vint de Parme à Paris; ce fut lui qui adapta le premier la véritable mélodie italienne à la langue françoise. Il étoit né en 1709 auprès d'Otrante, dans le royaume de Naples. Après avoir obtenu des succès dans sa patrie, il voyagea en Allemagne, en France, en Angleterre, en Hollande. De retour en Italie, sa réputation engagea l'Infant dom Philippe à se l'attacher. Ce fut à Parme qu'il composa ses premiers ouvrages sur des paroles françoises. Il y réussit si bien, qu'on lui envoya de Paris *le Peintre amoureux*. Il y vint l'année suivante faire exécuter sa pièce, qui eut un si grand succès, qu'il résolut de se fixer en France. Il y a composé pour l'opera comique & le théâtre italien, seize ou dix-sept ouvrages, qui ne réussirent pas tous également. Ceux qui restèrent au théâtre, sont *le Peintre amoureux*, *l'Isle des foux*, *Mazet*, *le Milicien*, *les chasseurs*, *la fée Urgelle*, *la clochette*, *les moissonneurs*, & *les sabots*.

Duni est mort à Paris en 1775. Le style de sa musique a de la clarté, du naturel, de l'élégance, mais un peu de froideur. Les formes italiennes qu'il conserva jusques dans ses derniers ouvrages, ne nuisirent jamais à l'exacte observation de la prosodie françoise, dont il paroît avoir fait une étude particulière. Le rhythme & le caractère de ses airs est toujours singulièrement adapté à celui des vers qu'il met en chant; & il n'y a peut-être aucun maître étranger, peut-être même aucun François qui ait su dans un style régulier, périodique, & parfaitement accentué, mettre notre langue aussi à l'aise.

Il n'avoit donné que ses deux ou trois premières pièces, lorsqu'il trouva un rival parmi nos compositeurs. C'étoit M. Philidor qui débuta en 1759, par son opera bouffon de *Blaise le savetier*. Son vrai nom étoit Danicant; il étoit né à Dreux 1726, d'une famille musicienne attachée depuis Louis XIII, à la chambre & à la chapelle du Roi. Le jeune Philidor, page de la musique sous Campra, fit exécuter à onze ans, son premier motet à grands chœurs. Sorti de page, la passion des échecs l'occupa plus encore que la musique. Il voyagea en Angleterre, en Hollande, en Allemagne, où il entendit les ouvrages des meilleurs maîtres d'Italie. De retour en France, il ne put obtenir une place de maître de chapelle, parce qu'il avoit fait exécuter à Versailles un *lauda Jerusalem*, en style italien, que la feue reine n'aimoit pas, & qu'aimoient encore moins sans doute les François, alors maîtres de cette chapelle. Ce maudit style italien ne lui réussit pas mieux à l'opera; Rebel, scandalisé d'en voir partout des traces dans un acte que Philidor lui présentoit, le refusa séchement, & lui déclara qu'on ne vouloit point introduire d'airs dans les scènes.

Il fut plus heureux à l'opera-comique, réuni depuis à la comédie italienne. Ses premiers ouvrages y eurent le plus grand succès. Il en a donné à peu près le même nombre que Duni. Ceux qui ont le mieux réussi, sont *Blaise*, *le soldat magicien*, *le maréchal*, *Sancho Pança*, *le Bucheron*, *Tom Jones* & *les femmes vengées*.

Cependant il ne perdoit point de vue son premier projet d'introduire au grand opéra ce genre de musique italienne que la langue françoise ne repoussoit pas, puisqu'il réussissoit si bien à l'opera comique, &

malgré l'arrêt de Rebel, il vouloit essayer d'*introduire des airs dans les scènes.* Mais on n'étoit pas encore mûr en France pour cette tentative. On ne l'étoit pas surtout à l'académie royale de musique. *Ernelinde* où M. Philidor avoit déployé toutes les ressources de son art, n'eut en 1761 qu'un succès douteux & fortement disputé. Mais il ne le fut pas à la reprise. On sentit vivement les beautés de cet ouvrage, qui fait époque, & qui assure à son auteur la gloire d'avoir le premier substitué sur notre théâtre lyrique, le récitatif simplement déclamé et les airs, duos, trios & autres morceaux de musique mesurée, suivant la méthode italienne, à l'ancienne & soporifique psalmodie françoise.

En 1779, M. Philidor fit exécuter à Londres le *Carmen sæculare* d'Horace, que nous avons depuis entendu au concert spirituel, & qui en Angleterre, comme en France, a réuni les suffrages de tous les connoisseurs. Il a toujours continué de mêler son goût pour les échecs à ses occupations musicales. Dès 1749, il avoit fait imprimer à Londres *l'analise des échecs*, ouvrage pour lequel il avoit eu une forte souscription. Il le fit réimprimer en 1777 avec des augmentations considérables.

Le style de la musique de ce maître est savant. Sa marche est ferme & hardie, son harmonie forte sans être dure; on ne le trouve pas aussi heureux dans la création du chant, quoique dans tous ses opera, il y ait des morceaux d'un chant très-agréable. On lui reproche à cet égard beaucoup d'emprunts ou plus que des emprunts; & il est certain que dans le Sorcier, dans Tom Jones, dans Ernelinde & d'autres ouvrages, des motifs entiers, alors ignorés des François à qui la musique italienne étoit entièrement étrangère, mais très-connus aujourd'hui, viennent à l'appui de ce reproche. Il est probable qu'il entre un peu de paresse dans ce défaut. Nourri comme il l'a été de bonne heure de l'étude des grands maîtres, M. Philidor auroit pu sans doute imiter leur style, comme il l'a fait souvent, sans confondre avec cette imitation permise des plagiats impardonnables.

M. Monsigny vint en 1759, joindre sur le même théâtre ses efforts & ses succès à ceux de MM. Duni & Philidor. Il a donné environ douze ouvrages, dont les principaux, sont *les aveux indiscrets*, *le maître en droit*, *le cadi dupé*, *on ne s'avise jamais de tout*, *le roi & le fermier*, *Rose & Colas*, *le déserteur*, *la belle Arsène & Felix.*

Un chant facile & gracieux, une expression touchante & naturelle, caractérisent les productions de ce compositeur. A cette première époque de nos comédies lyriques, il a joui peut-être plus qu'aucun autre du plaisir de voir ses airs devenus populaires, & cet avantage étoit compté pour beaucoup en France. Dans tous ses premiers ouvrages, sa manière d'écrire est extrêmement négligée, son harmonie souvent foible ou confuse, en un mot, son style peu formé. Depuis le *déserteur* on voit qu'il a plus de maturité, qu'il cherche à montrer plus de force. Son orchestre est plus travaillé, mieux rempli; son harmonie est plus recherchée & passe pour plus savante; mais ses chants ont peut-être quelquefois moins de naturel & d'aisance.

Ces trois premiers imitateurs du genre italien en France, se partageoient le théâtre comique; ils avoient fait tous leurs meilleurs ouvrages, & leur réputation ne croissoit plus, lorsqu'un nouveau compositeur vint partager avec eux les applaudissemens, & s'ouvrir une carrière, où presque tous ses pas ont été marqués par des succès, où vingt-cinq ans après son début, on le voit réussir encore.

André Grétry étoit né à Liége en 1743. Dès l'âge de douze ans, son goût déclaré pour la musique engagea ses parens à l'envoyer à Rome, où il fut placé au petit collége de Liége. Il y étudia sous *Casali*, & fit des progrès si rapides, qu'à dix-sept ans, il composa avec succès pour le théâtre d'Aliberti, un intermède intitulé *le Vendemiatrice*, les vendangeuses. C'est du moins ce qu'on trouve dans *l'essai sur la musique* de M. Delaborde, à l'article *Grétry*. On y ajoute que le jeune Grétry fut appelé l'année suivante à travailler pour les théâtres de *la Pace* & de *Tordinona*, mais que sa mauvaise santé ne le lui permit pas & le força de quitter ce climat. Tout cela paroît inexact.

M. Grétry étant né en 1743, sa dix-septième année tombe en 1760. Or ce fut cette année-là, que *la buona figliuola* eut tant de succès à Rome, & Piccinni, n'y avoit été appelé pour la première fois, que deux ans auparavant pour *l'Alessandro nell' indie.* Sacchini ne le fut que quelques années après; & cependant ces deux grands maîtres étoient à Rome, dans tout l'éclat de leur réputation, lorsque le jeune Grétry y faisoit ses études. Il suivoit assiduement les représentations & les répétitions de Piccini, qui m'a dit l'y avoir vu plusieurs fois: il prit pendant plusieurs mois, des leçons de Sacchini; ce fut après cela qu'il composa pour le théâtre d'Aliberti, & ce fut Sacchini lui-même, de qui je tiens ces détails, qui l'engagea ensuite à quitter l'Italie pour la France, où il pouvoit plus aisément travailler à sa réputation & à sa fortune.

Il paroît donc qu'au lieu de dix-sept ans, il en avoit vingt-un ou vingt-deux, quand il donna l'intermède des *Vendemiatrici.*

En sortant d'Italie, M. Grétry alla d'abord à Genève, où il resta pendant six mois. Il y remit en musique Isabelle & Gertrude, qui réussit beaucoup sur le théâtre de cette ville.

De Genève, il se rendoit souvent à Ferney; « M. de Voltaire & madame Denis, disent les éditeurs de

Voltaire, sur quelques essais qu'il leur fit entendre, conçurent une si grande espérance de ses talens, qu'ils le pressèrent d'aller les exercer dans la capitale, & pour l'y déterminer d'autant mieux, M. de Voltaire s'offrit de travailler dans un genre nouveau, dont il n'osoit cependant espérer disoit-il, d'atteindre la sublimité. Il donna en effet le baron d'Otrante à M. Grétry, qui vint le présenter aux comédiens comme l'ouvrage d'un jeune homme de province. Les comédiens refusèrent la pièce, en avouant cependant que l'auteur n'étoit pas sans talent & qu'il promettoit beaucoup. Ils engagèrent même M. Grétry à mander au jeune homme, que s'il vouloit se rendre à Paris, on pourroit lui indiquer les changemens nécessaires pour faire admettre & représenter sa pièce, & que moyennant un peu d'étude de leur théâtre & de la docilité, il pourroit lui être utile & mériter d'y être attaché. Le jeune auteur reconnut son insuffisance & ne jugea pas à propos de se déplacer. »

Cet événement empêcha M. Grétry de mettre la pièce en musique. Il resta deux ans à Paris, sans trouver personne qui voulut lui confier un autre poëme. Enfin M. Marmontel, engagé par M. de Strogan off, ambassadeur de Russie, fit pour lui le *Huron*, qui fut composé dans fort peu de tems & donné au théâtre Italien en 1768, avec le plus grand succès.

Lucile suivit de près, & réussit encore d'avantage. *Sylvain & le tableau parlant*, achevèrent de placer avantageusement leur auteur dans l'opinion publique; ils prouvèrent surtout la souplesse & la fécondité de son talent, qui s'étoit plié dans ce dernier ouvrage aussi facilement au genre bouffon, qu'il étoit touchant & pathétique dans celui qui l'avoit précédé.

Il donna ensuite au même théâtre, *les deux avares*, *l'amitié à l'épreuve*, *Zemire & Azor*, *l'ami de la maison*, *la rosière*, *le magnifique*, *les mariages samnites & la fausse magie*; presque tous avec le même succès; celles de ces pièces qui en eurent moins aux premières représentations, réussirent toujours à la reprise, & sont toutes restées au théâtre.

Ces douze opera, sans être semblables, sans que l'on pût faire à l'auteur le reproche d'uniformité, étoient cependant du même style. C'étoit à beaucoup d'égards, celui de l'école italienne au tems où M. Grétry y avoit étudié. On reconnoissoit surtout dans ses accompagnemens, une imitation éloignée de la manière de Sacchini, quoiqu'en général son harmonie fût peu travaillée, quelquefois même un peu négligée, & que par le désir d'être toujours clair, il la rendit peut-être souvent foible & molle.

Dans *le jugement de Midas*, *l'amant jaloux* & *les événemens imprévus* qu'il fit ensuite, on remarqua quelques changemens dans son style, dans la coupe de ses morceaux, dans sa manière de traiter l'orchestre, soit que M. d'Helle, auteur de ces trois comédies, en lui communiquant ses intentions dramatiques, lui ouvrît sur son art de nouvelles idées, qu'il savoit ensuite employer & développer avec cette finesse de goût & cette adresse qui lui est propre, soit que la révolution qui se fit alors sur un autre théâtre lyrique, l'engageât à essayer de nouvelles routes, à tenter de nouveaux moyens.

Dans les ouvrages qu'il a faits depuis, il s'est en quelque sorte enfoncé encore davantage dans ce style, que quelques personnes trouvent plus dramatique, sans prétendre cependant que celui de ses douze premières pièces ne le soit pas. Celles des productions de ce maître ingénieux & fertile qui ont le mieux réussi depuis les *événemens imprévus*, sont: *Aucassin & Nicolette*, *l'épreuve villageoise*, *Richard cœur-de-lion* & *le comte d'Albert*, ce qui fait en tout une vingtaine de pièces applaudies & restées au théâtre.

M. Grétry a aussi composé avec succès pour le grand opera; il y a paru sous trois formes différentes: d'abord avec son premier style dans *Cephale & Procris*, musique assez foible, mais dont quelques morceaux, & principalement le duo, n'étoient pas indignes de ses autres ouvrages; ensuite dans *Andromaque*, avec le nouveau style dramatique qu'il avoit adopté depuis la révolution musicale; enfin avec une manière mixte, moitié comique & moitié sérieuse, qui lui a parfaitement réussi dans *Colinette à la cour*, *la caravane & Panurge*, mais qui a eu un peu moins de succès dans *l'embarras des richesses*, *Amphitrion & Aspasie*.

La musique de ces pièces d'un genre particulier, est écrite avec beaucoup de liberté, de facilité, d'originalité; remplie d'effets, de contrastes, de détails piquans & de traits pittoresques; les airs de ballets en sont charmans, le spectacle d'un grand éclat & d'une extrême variété. En voilà beaucoup plus qu'il ne falloit pour réussir sur ce théâtre, & il y auroit de la pédanterie à juger à la rigueur ce que l'auteur n'a souvent donné lui-même que comme une débauche de gaîté, d'esprit & de talent.

En parlant d'une révolution musicale, j'ai désigné l'époque la plus brillante & la plus orageuse de l'histoire de la musique en France. Je suis obligé de traiter ici rapidement ce dont il me seroit facile de donner tous les détails. On y verroit de grands mouvemens & de grandes intrigues, depuis la cour jusqu'au parterre, & depuis les foyers jusqu'aux académies, pour des objets qui nous paroissent aujourd'hui un peu futiles. L'activité françoise, alors enchaînée par le despotisme, avoit besoin d'aliment; elle en trouva un dans cette guerre lyrique; & peut-être le public s'y livra-t-il plutôt par l'impulsion de ce besoin que par un véritable enthousiasme.

Elle commença en 1774; mais elle avoit été préparée quelques années auparavant. M. Gluck, avant de venir en France avec son *Iphigénie*, s'étoit

fait applanir les voies, & certes il avoit bien connu la nation, ou on la lui avoit bien fait connoitre.

Je ne dirai rien de sa vie avant cette époque, M. Suard en a suffisamment parlé à l'article *Allemagne*, dont l'histoire de M. Gluck occupe la moitié. Je donnerai plutôt dans le supplément placé à la fin de ce dictionnaire ce qui m'a paru devoir completter l'histoire de la musique en *Allemagne*. Quant à celle de M. Gluck, je la reprends ou M. Suard l'avoit laissée.

L'Iphigénie en Aulide étoit faite & avoit été répétée plusieurs fois à Vienne dès le mois d'août 1772. Le Bailly du Roulet, auteur des paroles, écrivit alors à M. d'Auvergne, directeur de l'opera, pour lui vanter & M. Gluck, & sa musique, & le poëme. Ce célèbre Gluck, alors inconnu à toute la France, c'étoit *le fameux M. Gluck, si connu dans toute l'europe. Ce grand homme*, après avoir composé *avec le plus grand succès plus de quarante opera italiens*, s'étoit convaincu *que le genre françois étoit le véritable genre dramatique musical.* Deux opera italiens (Orphée & Alceste) composés dans le nouveau systême qu'il s'étoit fait, exécutés à Parme, à Milan, à Naples, &c. avec un succès *incroyable*, avoient *produit en Italie une révolution dans le genre.* L'un de ces opera représentés à Bologne, pendant l'hiver, y avoit *attiré plus de vingt mille étrangers*, &, *de compte fait*, Bologne avoit gagné *plus de quatre-vingt mille ducats par ce spectacle.*

Après avoir découvert que le systême dramatique italien étoit mauvais, il avoit aussi reconnu que la langue italienne n'avoit *ni la clarté, ni l'énergie de la langue françoise*, & que celle-ci avoit à un plus haut degré toutes les qualités requises *pour la grande composition musicale.* Or en cela *personne ne pouvoit être juge plus compétent que M. Gluck*, qui possédoit *parfaitement* les deux langues, &c.

Venoit ensuite l'éloge du poëme. *L'auteur*, qui étoit le Bailli lui-même, *lui paroissoit*, à lui Bailli, *avoir suivi Racine avec la plus scrupuleuse attention.* Les changemens nécessaires n'avoient point altéré l'intérêt; *il lui avoit paru même* (toujours à lui Bailli, auteur du poëme) *aussi entier que dans la tragédie de Racine.* Les vers de Racine qu'on avoit pu conserver, étoient *enchâssés avec assez d'art, pour qu'on ne pût pas appercevoir trop de disparité* (entre ces vers de Racine & ceux de lui Bailli du Roulet) *dans la totalité du style de l'ouvrage.* Enfin l'auteur s'étoit *assuré de l'effet* de son poëme, & *par la certitude du succès*, il étoit amplement dédommagé de ce qu'il pouvoit perdre du côté de l'amour-propre.

Quant à la musique elle étoit excessivement & en partie justement louée; mais voici une autre partie remarquable de cet éloge : *tout, dans cette composition, m'a paru dans notre genre; rien ne m'y a semblé étranger aux oreilles françoises.* Quelques amateurs qui ont osé dire que dans *Iphigénie* l'ancien genre françois se mêloit trop souvent à un meilleur style, ont été fort mal reçus : ils mettoient pourtant dans cette assertion, moins de généralité que M. du Roulet lui-même.

Il finissoit par proposer, de la part de M. Gluck, à l'administration, son opera; l'auteur étoit prêt à faire le voyage de France, si on vouloit lui assurer que son opera seroit représenté, & quoiqu'il fut *demandé avec beaucoup d'empressement à Naples pour le mois de mai suivant*, il étoit prêt *à faire le sacrifice des avantages qui lui étoient proposés.*

Cette lettre fut insérée dans le mercure d'octobre, & le public fut mis ainsi dans la confidence des plaisirs qu'on lui préparoit. Dans le mercure de février 1773, parut une lettre de M. Gluck lui-même, dans laquelle il se défendoit modestement contre l'excès des louanges de M. du Roulet, comme si celui-ci avoit écrit sans lui communiquer sa lettre. Il reconnoît une vérité de fait, qui est que l'invention du nouveau genre d'opera italien ne doit point lui être attribuée, & que c'est à M. *Calzabigi*, auteur des poëmes d'*Orphée*, d'*Alceste* & de *Pâris*, qu'en appartient le principal mérite.

Il professe ensuite sa doctrine dramatique, qui est sans doute excellente, & dans un style aussi bon que sa doctrine. « Quelque talent qu'ait le compositeur, il ne fera jamais que de la musique médiocre, si le poëte n'excite pas en lui cet enthousiasme sans lequel les productions de tous les arts sont foibles & languissantes : l'imitation de la nature (*oui; mais de la nature choisie & embellie*) est le but qu'ils doivent tous se proposer; c'est celui auquel je tâche d'atteindre : toujours simple & naturel, autant qu'il m'est possible, ma musique ne tend qu'à la plus grande expression & au renforcement de la déclamation de la poësie. »

C'est la raison, ajoute-t-il, pour laquelle je n'emploie point les *trilles*, les *passages* ni les *cadences* que prodiguent les Italiens. Mais ces *trilles*, ces *passages*, ces *cadences* (& par ce dernier mot il entend sans doute les points d'orgue, sans quoi ce seroit parler à la françoise & dire deux fois la même chose, puisque *trillo* en italien, & *cadence* en françois sont synonymes, au lieu que *cadenza* en italien, signifie toute autre chose) tout cela n'est point à proprement parler la musique italienne, & il n'est pas vrai de dire que les Italiens les prodiguent toujours dans leurs compositions; mais il s'agissoit d'accaparer en France une préférence sur la musique italienne.

Au reste, M. Gluck se défend de prononcer entre les deux langues, quelque étude qu'il en ait pu faire : tout ce qu'il se croit permis de dire, c'est que celle qui lui conviendra toujours le mieux, sera

celle où le poëte lui fournira le plus de moyens variés d'exprimer les passions.

Il prend delà occasion de rendre au poëme de M. du Roulet les éloges que cet auteur avoit donnés à sa musique : « c'est, dit-il, l'avantage que j'ai cru trouver dans les paroles de l'opera d'*Iphigénie*, dont la poësie m'a paru avoir toute l'énergie propre à m'inspirer de la bonne musique. » Il revient ensuite à ce qui le regarde. *Quoiqu'il n'ait jamais été dans le cas d'offrir ses ouvrages* à aucun théâtre, *il ne peut savoir mauvais gré* à l'auteur de la lettre, d'avoir proposé son *Iphigénie* à l'académie de musique. Il est probable en effet que le Bailli avoit pris ses précautions pour que M. Gluck ne lui sût pas mauvais gré de cette démarche. Mais dans le projet de se préparer un parti en France, voici le meilleur tour d'adresse, si le but avoit été un peu moins visible.

« J'avoue que je l'aurois produite (Iphigénie) » avec plaisir à Paris, parce que par son effet, & » avec l'aide du fameux M. Rousseau de Genève, » que je me proposois de consulter, nous aurions » peut-être ensemble, en cherchant une mélodie » noble, sensible & naturelle, avec une déclamation » exacte selon la prosodie de chaque langue, & le » caractère de chaque peuple, pu fixer le moyen que » j'envisage de produire une musique propre à toutes » les nations, & de faire disparoître la ridicule distinc- » tion des musiques nationales. L'étude que j'ai faite » des ouvrages de ce grand homme sur la musique, » la lettre, entre autres, dans laquelle il fait l'analyse » du monologue de l'Armide de Lulli (c'est la lettre » de Rousseau sur la musique françoise) prouvent » la sublimité de ses connoissances & la sureté de » son goût, & m'ont pénétré d'admiration. Il m'en » est demeuré la persuasion intime que s'il avoit » voulu donner son application à l'exercice de cet » art, il auroit pu réaliser les effets prodigieux que » l'antiquité attribue à la musique. Je suis charmé » de trouver ici l'occasion de lui rendre publiquement » ce tribut d'éloges que je crois qu'il mérite. »

Les choses ainsi disposées, & l'opera ayant promis de recevoir Iphigénie, M. Gluck vint à Paris. Il y passa environ six mois à tout préparer pour la représentation de son ouvrage & pour son succès. Il avoit tout à créer dans ses acteurs, & en quelque sorte dans le public. Les études, les leçons & les répétitions particulières lui servirent pour le premier objet : les répétitions publiques furent un moyen puissant qu'il employa pour le second. On sait toute la rumeur qu'elles excitèrent, toute l'affluence qu'elles attirèrent, & ce qu'y offroit de piquant le genre de la musique, nouveau pour la plupart des François, & les singularités de l'auteur, plus nouvelles peut-être encore.

Qu'on se rapelle l'état où étoit avant lui ce spectacle, la froideur des acteurs & des actrices, l'immobilité des choeurs, l'inhabileté de l'orchestre; que l'on songe à la chaleur qui anime aujourd'hui toutes ces parties, & de quelle activité morale, & de quelle force physique il étoit besoin pour opérer une telle métamorphose : on reconnoîtra que M. Gluck étoit précisément l'homme nécessaire pour opérer cette heureuse révolution.

Iphigénie donnée pour la première fois le 19 avril 1774, eut le plus grand succès, malgré d'assez vives oppositions de la part de quelques vieux François qui la trouvoient trop italienne, & de quelques amateurs exclusifs de la musique italienne, qui lui reprochoient avec plus de raison trop de tournures françoises. Il est vrai que chacun de ces deux partis pardonnoit à l'ouvrage en faveur de ce que le parti contraire y trouvoit à reprendre; & c'étoit là peut-être ce que M. Gluck s'étoit proposé en se rapprochant dans son premier opera du genre qu'il entreprenoit de détruire.

Il y porta un coup plus fort & plus hardi en faisant parodier d'italien en françois son Orphée. C'est assurément le meilleur & le plus pur de ses ouvrages, quoique, à l'exception du rôle d'Orphée, la mélodie en général y soit de beaucoup inférieure à la mélodie italienne. Si le style de ce beau rôle est tout à fait italien, on en sait la cause; on sait que le chant du premier air *Objet de mon amour* (*Piango il mio ben cosi*) celui des trois couplets que chante Orphée pour appaiser les démons; celui enfin du charmant rondeau du troisième acte, sont de *Guadagni*, pour qui fut fait ce rôle. C'est un fait très-connu, & il est aisé d'apercevoir entre ces morceaux vraiment italiens & tous les autres morceaux de M. Gluck, une différence qui dit assez qu'ils ne sont pas de la même main.

L'air qui est à la fin du premier acte n'est point dans la partition italienne. Cet acte s'y termine froidement par du récitatif. Les amis de M. Gluck l'engagèrent à y ajouter un air, & même un air de bravoure. Il feignit de se rendre avec peine, protestant toujours du mépris qu'il avoit pour ce genre, & de son extrême facilité. Le très-bel air *L'espoir renaît dans mon ame*, fut fait si rapidement, que les amis ne revenoient ni de leur admiration, ni de leur surprise. Il s'éleva des doutes sur cet air; on prétendit qu'il étoit de Bertoni, & il est vrai qu'il y a un ancien air de Bertoni, dont le motif & les roulades sont tout à fait semblables. Pour prouver la priorité en faveur de M. Gluck, il fallut alors avouer que ce morceau fait avec tant de rapidité, vu la facilité du genre, étoit un air italien tiré d'un autre opera de M. Gluck, & parodié en françois. Les copies de l'air de Bertoni que j'ai vues, portent une date encore antérieure à celle que M. Gluck assigna lui-même à l'air qu'il avoit donné d'abord pour une production nouvelle. Tous ces petits traits qui ont peu d'importance par eux mêmes, en acquièrent dans l'histoire

toire d'un homme célèbre, & doivent trouver place dans celle des révolutions de l'art.

Cependant les journaux, les pamphlets secondoient l'effet des représentations. Tous les jours nouveaux éloges, nouvelles exagérations. « Toutes les musiques que je connois, écrivoit l'abbé Arnaud, sont à celle de M. Gluck, ce que les tableaux de genre sont aux tableaux d'histoire, ce que l'épigramme & le madrigal sont au poëme épique. » Tout ce qu'il écrivit alors étoit monté sur ce ton.

Alceste parut; & comme son succès s'établit plus difficilement que celui d'Iphigénie & d'Orphée, les panégyristes redoublèrent d'enthousiasme & d'emphase. *Le Souper des Enthousiastes*, brochure de l'abbé Arnaud, passa toutes les bornes. Il alla jusqu'à y faire entendre que ceux qui n'aimoient pas Alceste étoient des gens qui *voyoient d'un œil sec la vertu malheureuse*, que *de véritables traits de générosité & de grandeur d'ame ne touchoient point.* « Remarquez, » disoit-il encore, qu'Alceste plaît principalement » à de bonnes gens, à des pères de famille, à des » mères tendres, à de bons amis, à des jeunes gens » sensibles. » Voilà de quels moyens on se servoit pour ramener le public à cet opera, rempli de grandes beautés, mais dont la tristesse & la monotonie avoient d'abord écarté le grand nombre des spectateurs. C'étoit rendre service à l'art que de faire sentir aux François inattentifs les beautés austères des deux premiers actes; mais ne pas changer de ton en louant le troisième, c'étoit égarer leur jugement, c'étoit corrompre le goût à sa naissance.

Je ne dirai rien de *Cythère assiégée*, dont les ennemis de M. Gluck ne se souviennent plus, & dont ses amis ne parlent jamais. Au reste, comme le succès de cet opera n'eut rien ajouté à sa réputation, sa chute ne devoit pas y porter atteinte.

Après Iphigénie, Orphée & Alceste, la révolution musicale étoit bien avancée : on essaya de remettre au théâtre quelques opera françois, mais il ne fut plus possible de les entendre. Pour avoir entièrement cause gagnée, il ne restoit qu'à faire de la nouvelle musique sur quelques anciens poëmes déja traités par Rameau ou par Lulli, afin que les mêmes vers paroissant sous deux musiques différentes, on pût se décider avec plus de connoissance de cause, & prononcer sans appel ce qui déja n'étoit plus en question. M. Gluck se détermina à faire *Armide.*

Ce fut pendant qu'il y travailloit à Vienne que M. Piccinni vint en France. Il arriva en janvier 1777, précédé d'une grande réputation, mais ne s'étant fait annoncer par aucun des moyens qu'avoit employés M. Gluck. Le gouvernement, qui déja l'avoit appelé avant la mort de Louis XV, lui assuroit un traitement, lui promettoit faveur & protection. Père d'une famille nombreuse, qu'il amenoit avec lui, tout entier à son art, étranger à toute intrigue, à toute ambition, aux mœurs, aux goûts, aux usages, à la langue du pays qu'il venoit habiter, il passa une année entière, renfermé dans un cercle borné d'amateurs & de gens de lettres, étudiant notre langue avec l'activité d'un jeune homme, y faisant des progrès rapides, studieux sur-tout de la déclamation & de la prosodie, & partageant ses journées entre la composition de son premier ouvrage & la lecture de nos poëtes, de nos orateurs & de nos philosophes les plus célèbres.

A peine avoit-il commencé son opera de Roland, que les partisans de M. Gluck, & M. Gluck luimême, lui déclarèrent la guerre. Ces deux artistes pouvoient être rivaux sans être ennemis, & le caractère de M. Piccinni rendoit l'union facile entre eux; l'art y eut gagné sans doute, & de misérables divisions n'eussent pas troublé les jouissances de cet art conciliant & paisible. On fut injuste & exclusif de part & d'autre, selon la coutume : on écrivit, on s'injuria, on se détesta cordialement, le tout pour des notes; on embrouilla la question, & l'on n'en cria que plus fort quand on fut parvenu à ne plus s'entendre.

Dans cette guerre, comme dans toutes les autres, le tort est du côté des agresseurs. Ceux qui se trouvoient inopinément & injustement attaqués n'eurent pas le choix, & se virent forcés de se défendre. Or, que cette agression vint de M. Gluck lui-même, voici ce qui le prouve évidemment.

D'abord il fit courir le bruit qu'il avoit commencé à composer *Roland*; bientôt on publia même que cet opera étoit fini, ce qui donna lieu à ce bon mot que le journal de Paris s'empressa de recueillir. « Savez-vous, disoit quelqu'un à l'amphithéâtre, que Gluck arrive avec la musique d'*Armide* & de *Roland?* — De Roland! dit son voisin : mais M. Piccinni travaille actuellement à le mettre en musique. — Eh bien! répliqua l'autre, tant mieux : nous aurons un *Orlando* & un *Orlandino.* »

Peu de temps après, parut dans l'Année littéraire, une lettre de M. Gluck, qui contient la véritable déclaration de guerre. « Vous m'exhortez, écrivoit-il au bailli du Roulet, à continuer de travailler sur les paroles de l'opera de *Roland*; cela n'est plus faisable, parce que quand j'ai appris que l'administration de l'opera, qui n'ignoroit pas que je faisois Roland, avoit donné ce même ouvrage à M. Piccinni, j'ai brûlé tout ce que j'en avois déja fait, qui peut-être ne valoit pas grand'chose; & en ce cas le public doit avoir obligation à M. Marmontel d'avoir empêché qu'on ne lui fit entendre une mauvaise musique; d'ailleurs je ne suis plus un homme fait pour entrer en concurrence. M. Piccinni auroit trop d'avantage sur moi; car outre son mérite personnel, qui est assurément très-grand, il auroit celui de la nou-

veauté, moi ayant donné à Paris quatre ouvrages bons ou mauvais; n'importe : cela use la fantaisie, & puis *je lui ai frayé le chemin*, il n'a qu'à me suivre. »

« Je ne vous parle pas de ses protections. Je suis sûr qu'un certain politique de ma connoissance (M. *Caraccioli*, Ambassadeur de Naples, depuis Viceroi de Sicile) donnera à dîner & à souper aux trois quarts de Paris, pour lui faire des prosélytes, & que Marmontel, qui sait si bien faire des contes, contera à tout le royaume le mérite exclusif du sieur Piccinni. Je plains, en vérité, M. Hébert, (alors administrateur de l'opera) d'être tombé dans les griffes de tels personnages, &c. »

On conviendra que cette hostilité étoit aussi vive que gratuite. Il seroit inutile de chercher à excuser cette lettre, qui devint malheureusement trop publique : mais peut-être fut-elle imprimée sans la participation de son auteur.

Le reste de l'épître est curieux sous un autre point de vue; c'est une preuve nouvelle des soins que se donnoit M. Gluck pour préparer & assurer le succès de ses ouvrages.

« C'est, dit-il, un galant homme que ce M. Hébert, & c'est la raison pour laquelle je ne m'éloigne pas de lui donner mon Armide, à condition cependant, qu'on me donnera au moins deux mois quand je serai à Paris, pour former mes acteurs & actrices; que je serai le maître de faire faire autant de répétitions que je croirai nécessaire; qu'on ne laissera doubler aucun rôle, & qu'on tiendra un autre opera tout prêt, au cas que quelque acteur ou actrice soit incommodé; voilà mes conditions, sans lesquelles je garderai l'*Armide* pour mon plaisir. J'en ai fait la musique de manière qu'elle ne vieillira pas sitôt. »

« Vous me dites, mon cher ami, que rien ne vaudra jamais Alceste; mais moi je ne souscris pas encore à votre prophétie. Alceste est une tragédie complète, & je vous avoue qu'il manque très-peu de chose à sa perfection; mais vous n'imaginez pas de combien de nuances & de routes différentes la musique est susceptible; l'ensemble de l'Armide est si différent de celui d'Alceste, que vous croirez qu'ils ne sont pas du même compositeur. . . . Je vous confesse qu'avec cet opera j'aimerai à finir ma carrière. Il est vrai que pour le public il faudra au moins autant de temps pour le comprendre, qu'il lui en a fallu pour comprendre l'Alceste. Il y a une espèce de délicatesse dans l'Armide qui n'est pas dans l'Alceste; car j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages de manière que vous connoîtrez d'abord à leur façon de s'exprimer quand ce sera Armide qui parlera ou une suivante, &c. &c. Il faut finir, autrement vous croiriez que je suis devenu fou ou charlatan. »

Il ne finit cependant pas. Il lance encore un sarcasme contre M. Marmontel, dont il n'avoit pas sans doute l'intention de se faire un ami. « Rien ne fait, dit-il, un si mauvais effet que de se louer soi même : cela ne convenoit qu'au grand Corneille; mais quand Marmontel ou moi nous nous louons, on se mocque de nous & on nous rit au nez. »

Il fait ensuite sa cour aux dépens des compositeurs italiens, & par conséquent de M. Piccinni, à deux compositeurs françois, dont il accapare ainsi les partisans. « Vous avez grande raison de dire qu'on a trop négligé les compositeurs françois; car, ou je me trompe fort, je crois que *Gossec* & *Philidor*, qui connoissent la coupe de l'opera françois, serviroient infiniment mieux le public que les meilleurs auteurs italiens, si l'on ne s'enthousiasmoit pas pour tout ce qui a l'air de nouveauté. »

Il revient encore, en finissant, sur Armide & sur Alceste, qu'il défend absolument aux Parisiens de comparer ensemble, sous peine d'être déclarés imbécilles. « Je tremble presque qu'on ne veuille comparer l'Armide & l'Alceste, poëmes si différens, dont l'un doit faire pleurer, & l'autre faire éprouver une voluptueuse sensation : si cela arrive, je n'aurai pas d'autre ressource que de faire prier Dieu pour que la bonne ville de Paris retrouve son bon sens. »

Armide fut représentée le 3 mars 1777, avec un succès médiocre; mais il en fut comme d'Alceste : on s'y habitua peu à peu, & quoiqu'à l'exception de quelques morceaux, on y reconnoisse difficilement l'auteur d'Orphée, le mérite de ces morceaux, la beauté du poëme, la richesse & la variété du spectacle ont toujours soutenu depuis, & soutiendront sans doute long-temps cet ouvrage.

La guerre de plume étoit alors dans sa plus grande chaleur. L'exagération à laquelle se livroient les admirateurs de M. Gluck, rendit exagérés dans un sens contraire, ceux qui ne partageoient pas leur admiration. L'acharnement à poursuivre les Italiens, la période italienne, les chants italiens, & M. Piccinni, qui étant italien, étoit envoyé d'avance à tous les diables, avec ses chants & ses périodes, tout cela aigrissoit ceux mêmes qui ne le connoissant pas, mais connoissant la bonne musique italienne, & par conséquent celle d'un maître aussi justement célèbre, ne voyoient dans cette détraction prématurée qu'esprit de parti, que fanatisme, ignorance & mauvaise foi.

Ceux qui le voyoient de près souffroient plus impatiemment encore ces jugemens aveugles, ces préventions ridicules, ce dénigrement absurde & décourageant. Le caractère de Piccinni, ses qualités sociales, sa vie retirée & simple au milieu de sa famille, l'agrément & la culture de son esprit, sa philosophie, rare dans les hommes de son art & de son pays, sa fierté modeste qui le rendoit également incapable de se vanter & de s'avilir, enfin tout ce

qu'il avoit d'attachant comme homme & comme artiste, ne les disposoit pas à voir patiemment tout ce qu'on faisoit à l'avance pour armer l'opinion contre un ouvrage qui n'existoit pas encore. De là les brocards, les écrits, les pamphlets pour & contre. Les articles du journal de littérature sur *Iphigénie* & sur *Armide*, par M. de la Harpe, qui malheureusement ne savoit pas la musique; les lettres de l'anonyme de Vaugirard, par M. Suard, qui ne la savoit pas davantage; les répliques de l'un & les dupliques de l'autre; les attaques & les défenses d'autres athlètes moins importans, échauffoient les esprits & mettoient un public déja médiocrement capable de bien juger de ces matières, absolument hors d'état d'en juger sainement.

M. Marmontel, auteur des changemens faits dans l'opera de *Roland*, pour le rendre susceptible de toutes les beautés de la musique italienne, lui qui avoit la constance, malgré son âge & ses habitudes, d'aller tous les matins travailler avec Piccinni, l'instruire dans notre langue, lui expliquer les finesses & les nuances du style, lui apprendre à sentir la prosodie des mots, l'harmonie des vers, & qui se trouvoit chaque jour payé de ses peines par quelque partie de ce bel ouvrage qu'il voyoit naître, & pour ainsi dire éclore devant lui, voulut ramener les esprits au véritable état de la question dans son *Essai sur la révolution de la musique en France*. Il ne fit que les aigrir davantage, & contre lui & contre le paisible auteur de Roland, qui n'en continua pas moins de déployer dans cet ouvrage toutes les richesses de son art & de son génie.

Bientôt les répétitions commencèrent. Les partisans, les ennemis préparèrent leurs armes. Ceux-ci paroissoient les plus forts, parce qu'ils étoient les plus bruyans; aux approches de la représentation, ils le devinrent davantage. Piccinni crut sa chute inévitable. Voici ce qu'il m'écrivit le jour de la dernière répétition. Je copie fidellement sa lettre..... « Je suis bien décidé à mon sort. Il ne me reste d'autre moyen que de suivre la résolution que j'ai dans ma tête, & que le diable ne m'ôteroit pas. (c'étoit de repartir le lendemain matin pour Naples.) Je vous remercie beaucoup de l'intérêt que vous voulez bien prendre à mon succès, & je vous serai obligé tout le temps de ma vie; mais il est inutile, mon cher ami, que vous vouliez bien vous chagriner à tel point, & combattre avec tant d'ennemis. Ils auront la victoire, & nous succomberons; tranquillisez vous, je vous en prie; pour moi je suis bien tranquille, & bien sûr de ma chute affreuse. Je vous embrasse de tout mon cœur. »

Le jour de la représentation, lorsqu'il partit pour se rendre au théâtre, sa famille, à l'exception de son fils aîné, ne voulut point l'y accompagner & fit tous ses efforts pour le retenir lui-même. Des rapports mal-adroits & exagérés y avoient jeté le plus grand trouble. Sa femme & ses filles étoient en larmes; leurs amis avoient beau faire, ils ne pouvoient les consoler. Lui seul étoit calme au milieu de cette désolation générale. C'étoit un spectacle que je n'oublierai de ma vie; quand il sortit, les larmes & les gémissemens redoublèrent : on eût dit qu'il marchoit au supplice. A la fin, ému lui-même : « Mes enfans, leur dit-il en italien, pensez donc qu'enfin nous ne sommes pas parmi des barbares; nous sommes chez le peuple le plus poli, le plus doux de l'Europe. S'ils ne veulent pas de moi comme musicien, ils me respecteront comme homme & comme étranger. Adieu, rassurez-vous, ayez bonne espérance : je pars tranquillement & je reviendrai de même, quel que soit le succès. » Ce succès fut des plus heureux. L'artiste fut ramené chez lui, comme en triomphe; & malgré les clabauderies de quelques gens de parti, Roland ne fit à chaque représentation que réussir davantage.

Après avoir soutenu inutilement que cet opera ne vaudroit rien, lorsqu'on sut que M. Piccinni en commençoit un autre, on prétendit que Roland étoit & seroit toujours son chef-d'œuvre : que là il y avoit des peintures douces & champêtres, assorties à son talent & aux couleurs de la musique italienne, mais que dans *Atys* il devroit s'élever jusqu'au tragique, où il étoit incapable d'atteindre; qu'il avoit bien pu faire parler une reine, un page, & même un chevalier, mais qu'il falloit une autre lyre que la sienne pour faire parler les Dieux.

Cependant lorsque Atys parut, dans la tendresse & la douleur d'Atys & de Sangaride, dans la colère de Cybèle, & sur-tout dans l'enchantement des songes envoyés par Morphée, il fut aisé d'appercevoir une élévation de pensées & de style, une simplicité noble & grande, qui furent aux yeux des connoisseurs, le cachet distinctif imprimé par le génie du maître sur ce nouvel ouvrage, & qui le placèrent dans leur opinion, peut-être au-dessus du premier.

Le parti très-fort & très-actif qui s'étoit alors formé contre lui, dans le public, dans les journaux, sur-tout dans l'orchestre & parmi les sujets de l'opera, ne fut point de cet avis. La première représentation fut médiocrement exécutée, & assez froidement reçue. On entendit fort mal le chœur des songes; les mouvemens du parterre & les rhythmes de commande couvrirent les instrumens & les voix. On l'écouta, on le goûta mieux aux représentations suivantes; mais ce bel ouvrage n'eut un succès véritable que lorsqu'il fut repris quelques années après.

Entre Roland & Atys, Gluck avoit donné deux opera, *Iphigénie en Tauride* & *Narcisse* : l'un avoit redoublé l'enthousiasme de ses admirateurs, & l'autre, malgré sa chute, n'avoit pu les refroidir. Le public n'étoit pas d'abord tout-à-fait de leur avis sur Iphigénie en Tauride; mais à force de tenir cet ouvrage

au théâtre sans le doubler jamais, d'en soigner la représentation, d'y joindre des ballets superbes, d'en faire retentir par-tout les éloges, on y attira & l'on y maintint l'affluence des spectateurs. Cette seconde Iphigénie est regardée comme le chef-d'œuvre de son auteur, par ceux de ses partisans qui prétendent que la beauté, les graces & la régularité du chant ne sont pas les qualités les plus essentielles de la musique. En effet, si l'on ôtoit de cet opera trois ou quatre airs, composés anciennement sur des paroles italiennes, & que Gluck fit traduire pour les y insérer, il resteroit si peu de chant, que ceux qui n'osoient accuser Gluck d'impuissance à cet égard, avoient quelque raison de penser qu'il s'étoit abstenu de chanter par systême.

Ce pouvoit être aussi par un autre motif. Je me rappelle lui avoir entendu dire à lui-même, après Armide, où il y a encore moins de véritable chant que dans Iphigénie en Tauride : *Les François me font rire; ils veulent qu'on leur fasse du chant, & ils ne savent pas chanter.*

Je dois placer ici une anecdote peu connue & qui manqueroit à l'histoire de cette époque intéressante. Environ un an après que Roland fut mis au théâtre, M. Piccinni avoit commencé Atys; il l'interrompit bientôt après. Une troupe de bouffons italiens étoit alors réunie à l'opera, union mal assortie qui les empêchoit de réussir autant qu'ils l'auroient fait ailleurs. M. de Visme, entrepreneur de ce spectacle, avoit confié à M. Piccinni la direction de cette troupe quant à la partie musicale. Il tenoit le clavecin aux représentations; les leçons qu'il donnoit à quelques-unes des *Signore Buffe*, les répétitions, les morceaux que dans chaque opera il composoit à la place de ceux qui se trouvoient trop foibles dans la partition, tout cela lui prenoit beaucoup de temps, & ses amis crurent que c'étoit ce qui l'avoit forcé d'interrompre Atys. On s'aperçut quelque-temps après qu'il travailloit secrettement. Pendant plus de trois mois, enfermé tous les matins, il ne recevoit plus personne; & lorsque dans le reste du jour on mettoit la conversation sur ses occupations matinales, il la détournoit adroitement.

Sur ces entrefaites on annonça que M. Gluck revenoit à Paris pour donner au théâtre Iphigénie en Tauride.

Lorsque Piccinni se fut assuré de la vérité de ce fait, il me prit un jour à part, me mena dans son cabinet, & me dit : Mon ami, je suis très-malheureux; on n'a ici ni bonne foi, ni fidélité à sa parole : écoutez ce qui m'arrive. Là-dessus il me raconta qu'environ six mois auparavant, M. de Visme l'avoit prié de passer chez lui; là, d'un air de confiance & d'amitié, il lui avoit dit qu'il souffroit depuis long-temps des injustices qu'il lui voyoit éprouver, qu'il vouloit enfin lui procurer une occasion éclatante de se montrer avec tous ses avantages. Tenez, ajouta-t-il, voilà un excellent poëme que je vous propose de mettre en musique, c'est une *Iphigénie en tauride;* M. Gluck en fait une autre, & c'est pour le coup que le public impartial pourra décider entre vous. On verra, comme en Italie, deux maîtres composer le même ouvrage; c'est un usage que je veux introduire en France. — Mais il faudroit pour cela que ce fût le même poëme. — Ce n'est pas tout-à-fait le même poëme, mais c'est le même sujet, le même plan, & vous pouvez vous en rapporter à moi du choix que j'ai fait pour vous. — Vous n'ignorez pas, Monsieur, les préventions & même les haines qui existent contre moi, sans que j'y aie donné lieu; si l'Iphigénie en Tauride de M. Gluck étoit entendue la première, on ne voudroit plus entendre la mienne. — Je vous donne ma parole que votre ouvrage sera mis au théâtre avant le sien: donnez moi la vôtre, à votre tour, que vous ne parlerez de ceci à personne, pas même à vos plus intimes amis : vous y êtes intéressé vous-même. Pour que ce concours tout nouveau produise l'effet que j'en attends, il ne faut pas que qui que ce soit en ait le moindre soupçon. Travaillez en toute sureté. Je me suis assuré par moi-même, & par l'examen des gens de lettres du meilleur goût, que ce poëme est un très bel ouvrage. Commencez à y travailler tout de suite; comptez sur la parole d'honneur que je vous donne, de le faire représenter avant celui de M. Gluck; j'attends la vôtre sur le secret que j'exige.

Je ne crus pas, continua M. Piccinni, pouvoir la refuser. Je lui demandai seulement à lire le poëme. Je passai une heure à le parcourir : je n'entends pas encore assez les finesses de votre langue pour savoir s'il est bien écrit; mais le sujet me plut beaucoup. Je crus y voir de belles scènes, & l'irrégularité même des vers, dans les morceaux destinés au chant, me parut devoir fournir l'occasion de prouver que l'on peut faire sur des vers inégaux & irréguliers, des chants qui aient toute la régularité que l'art exige. Frappé de cette considération, ému par l'intérêt du sujet, & me fiant aux précautions que M. de Visme me disoit avoir prises, je donnai ma parole d'honneur, & je n'y ai manqué de ma vie.

Depuis plusieurs mois je travaille dans le mystère; j'ai fini mes deux premiers actes; je les ai faits avec tout le soin dont je suis capable. J'allois commencer le troisième, quand j'ai appris qu'on donneroit incessamment l'Iphigénie en Tauride de M. Gluck. J'ai été trouver M. de Visme; je lui ai rappelé sa promesse. Il m'a répondu qu'il étoit bien fâché; qu'on lui forçoit la main; qu'il avoit des ordres de la reine. Je n'ai pu en tirer autre chose. Voilà, mon ami, la position cruelle où je suis. Que dois-je faire? Je ne puis me résoudre à perdre ce travail; j'y ai mis un caractère nouveau & qui ne ressemble à celui d'aucun autre de mes ouvrages. J'aime ce sujet; il me passionne, il me touche. Voyez le poëme, &

dites-moi sincèrement votre avis. Le tour qu'on me joue m'en fait craindre un autre qui seroit encore plus cruel. Lisez & tirez-moi d'inquiétude.

Il sortit & me laissa seul avec le poëme. J'étois moi-même fort inquiet. J'ouvre, je parcours, j'ose à peine en croire ce que je lis, tant je trouve de mauvais vers, de fautes & de platitudes. Je reprends, je lis de suite, je perds patience au troisième acte; j'appelle M. Piccinni, je lui dis nettement qu'il faut renoncer à cet ouvrage; que le plan, le style, les caractères, tout est détestable. — Mais ne peut-on pas corriger? — Il faudroit tout refaire. — Eh bien! refaites, mon ami; tâchez seulement de conserver ce que vous pourrez des deux premiers actes, dont toute la partition est achevée; corrigez sous la musique, & pour les deux derniers, refondez-les en entier s'il le faut, j'aurai l'agrément de l'auteur pour tout ce que vous aurez fait.

Je voulus y être autorisé par l'auteur lui-même. Rendez-vous pris à ce sujet: après quelques résistances, j'eus carte blanche pour faire au poëme toutes les corrections & additions qui me paroîtroient nécessaires. Il est inutile de pousser plus loin ces détails, & de dire comment lorsque j'eus fini le troisième acte, lorsque M. Piccinni en eut achevé la musique, l'auteur prétendit que j'avois outre-passé mes pouvoirs; comment il voulut défaire tout ce que j'avois fait, & tout culbuter de nouveau, paroles & musique. Nouveau travail pour le compositeur, dont la douceur naturelle l'empêcha de tenir tête à cet orage de l'amour-propre d'auteur. Cependant en cédant sur le reste, il tint bon pour les airs & pour tous les morceaux de musique. En refaisant le dialogue, l'auteur suivit au moins la coupe des scènes, & ce troisième acte, tel qu'il est, n'a pas nui au succès de l'ouvrage.

Malgré tous les défauts qui restoient dans le poëme, malgré la supériorité très-marquée de celui qui avoit été donné à M. Gluck; malgré tous les efforts d'une cabale des plus actives & les préventions d'une grande partie du public en faveur de la première Iphigénie en Tauride, la première représentation de celle de M. Piccinni réussit au-delà de ses espérances. Il falloit que la seconde confirmât & affermît le succès. Un accident incroyable vint ajouter à tous les chagrins que cet ouvrage avoit déja donnés à son auteur. Mademoiselle la Guerre, pour laquelle il avoit fait le beau rôle d'Iphigénie, à qui il avoit eu la constance de l'enseigner pendant plusieurs mois, & dont la voix, si belle & si touchante, ne brilloit dans aucun autre rôle avec les mêmes avantages, mademoiselle la Guerre, en entrant sur le théâtre à la première scène, chancelle, balbutie, paroît ivre, & l'on reconnoît bientôt qu'elle l'est en effet à ne pouvoir plus se soutenir. Elle ne perdit cependant pas tout-à-fait la tête, & tout en chancelant & en balbutiant, elle se traîna jusqu'à la fin, sans se tromper jamais dans son rôle, sans manquer ni à la mesure, ni aux rentrées, mais au travers des murmures, des brocards & des ris que le parterre & les loges ne pouvoient quelquefois retenir dans des endroits, où sans ce misérable état, elle leur eut arraché des larmes.

Malgré cet échec, Iphigénie en tauride soutint vingt représentations de suite, & elle en auroit eu bien davantage, si on ne l'eût retirée subitement, sans raison, & quoique la recette ne fût point encore tombée au-dessous de 3,000 livres. Ce sont-là de ces injustices dont, à chaque opera qu'a donné M. Piccinni, on a pris à tâche de l'accabler, qu'il souffrit toujours sans se plaindre, ou dont il se plaignit inutilement: il s'en consoloit, en commençant promptement un nouvel ouvrage.

Iphigénie en tauride & Narcisse, furent les deux dernières productions de M. Gluck. Il vécut encore plusieurs années à Vienne, où il jouit paisiblement de sa réputation & de sa fortune. Il avoit projeté & même commencé l'opera des *Danaïdes*, mais après une première attaque d'apoplexie, se sentant hors d'état de continuer, il confia ce poëme à M. Salieri, qui l'a donné depuis avec succès.

Gluck est mort d'une seconde attaque au mois de novembre 1787. Nul musicien ne reçut en France plus d'honneurs, n'excita un plus grand enthousiasme, n'opéra une plus grande & plus utile révolution. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner en détail ses ouvrages, ni de porter un jugement sur son génie. Ce jugement seroit loin peut-être de celui qu'ont porté ses aveugles partisans, mais il le seroit aussi des décisions injustes & tranchantes de ses détracteurs. Au lieu de prononcer moi-même dans un sujet où je parviendrois difficilement à me faire croire impartial, j'aime mieux rapporter le sentiment d'un écrivain très-éclairé, & qui ne pouvant avoir ni pour ni contre Gluck, ni pour ni contre Piccinni, de prévention nationale ou particulière, ne doit être suspect à aucun parti.

« Les opera du chevalier Gluck, dit le docteur Burney, dans son histoire générale de la musique, étant conformes au génie de la langue, & flattant le goût national, furent reçus avec acclamation. Ce fut une préparation excellente à un meilleur style de composition que celui auquel les François avoient été habitués. Comme le récitatif étoit plus rapide & les airs plus marqués que dans Lulli & Rameau, il y avoit aussi plus de feu, plus d'énergie & de variété de mouvement dans ses airs en général, & infiniment plus de force & d'effet dans l'expression de la douleur, de la crainte, du remord, de la vengeance & de toutes les passions violentes. »

« La musique de Gluck est si véritablemen dramatique, que ses airs & ses scènes, qui font le plus grand effet au théâtre, sont froids & rudes dans un

concert. La situation, la liaison, l'intérêt graduellement excité dans l'auditoire, leur donnent leur force & leur énergie. »

« Il paroît être tellement devenu pour la France un musicien national, que depuis les plus beaux jours de Rameau, aucun compositeur dramatique n'avoit excité autant d'admiration, ni vu représenter si souvent les ouvrages. Les François, susceptibles d'enthousiasme pour la musique en général, écoutent avec un grand ravissement les opera de Gluck, & les ennemis même de ce genre y reconnoissent un grand mérite à certains égards. Mais quoiqu'il y ait réellement beaucoup de génie, & un mérite intrinsèque dans les compositions dramatiques de ce maître, la conformité de son style avec celui des anciens compositeurs nationaux, Lulli & Rameau, n'étoit pas un petit mérite auprès des amateurs de cette musique. »

« C'étoit à Paris un cri presque universel qu'il avoit retrouvé la musique dramatique des anciens Grecs; qu'il n'y avoit pas un autre musicien digne d'être entendu, qu'il étoit le seul en Europe qui connût les moyens d'exprimer les passions; ces éloges, & d'autres encore, préparatoires de son apothéose, étoient publiés & répétés dans les journaux & les papiers-nouvelles de Paris, & y étoient constamment accompagnés des censures les plus méprisantes de la musique italienne, quand M. Piccinni arriva. »

« Cet admirable compositeur, les plaisirs & l'orgueil de Naples, comme Gluck l'étoit de Vienne, n'eut pas plutôt paru en France, que tous les amis de la musique italienne, de la doctrine de Rousseau & du plan, si ce n'est du langage des drames de Métastase, se rangèrent de son parti. La guerre fut déclarée, & tout Paris étoit sur le *qui vive;* dans les visites, la porte ne s'ouvroit à personne qu'on ne lui demandât : Monsieur, êtes-vous Piccinniste ou Gluckiste? »

« Ces disputes, celles des critiques en musique, & des artistes rivaux dans tout le royaume, me semblent avoir gâté & diminué le plaisir qui naît de la musique à mesure que l'art s'est avancé vers la perfection. Quand chaque phrase ou chaque passage dans une composition musicale doit être analysé & disséqué pendant l'exécution, tout le plaisir & l'enthousiasme s'évanouissent, & le tout devient un froid morceau de mécanisme. Il est certainement nécessaire pour les professeurs d'étudier & de se rendre familières les règles fondamentales de leur art, mais je conseillerois aux véritables amateurs de musique d'écouter plus que d'apprendre, de donner un libre cours à leurs sensations, de ne pas perdre en recherches oisives sur la nature & l'exactitude de leurs sensations auriculaires, le plaisir que doivent donner la mélodie, l'harmonie & l'expression. »

M. Burney a raison; mais tout ce qu'on peut dire de plus raisonnable à cet égard sera toujours sans force dans un pays où le sentiment des arts est moins vif que le penchant aux discussions polémiques. Elles étoient alors dans leur plus grande activité. La première & la plus importante partie de la révolution musicale étoit faite : l'ancienne musique françoise étoit entièrement proscrite : il étoit impossible désormais d'oser hasarder sur le théâtre aucun de ces anciens opera qui avoient tenu bon contre l'Italie, avant ceux de M. Gluck; mais l'enthousiasme exclusif pour le premier auteur de cette révolution heureuse s'opposoit à son achèvement.

M. Gluck, en alliant ce qu'avoit de bon notre systême dramatique avec ce qu'avoit d'excellent la musique instrumentale allemande, & autant qu'il lui étoit possible la musique vocale italienne, avoit formé un systême dont le succès étoit désormais assuré. Mais il manquoit à l'exécution de ce systême ce qui fait le plus grand charme de tout ouvrage en musique, ce qui ne brilloit pas dans la plus grande partie des siens, la mélodie pure, noble, facile & régulière autant qu'expressive, en un mot la véritable mélodie italienne. M. Piccinni étoit venu apporter ce complément à notre révolution lyrique, mais les préjugés s'armoient contre lui. Des zélateurs forcenés, même après Roland, Atys & Iphigénie en tauride, soutenoient que sa musique n'étoit qu'agréable, que ses chants étoient petits, son harmonie foible, qu'enfin ce n'étoit pas là de la musique vraiment dramatique.

Parce que trouvant qu'en Italie le genre sérieux s'écartoit trop souvent de la nature, il y avoit toujours préféré le genre comique, dans lequel il avoit excellé, on ne vouloit pas qu'en France il pût exceller aussi dans un genre plus grave où il lui étoit permis de suivre fidellement & d'imiter la nature. On ignoroit, ou l'on affectoit d'oublier que malgré sa prédilection pour l'*opera bouffon* en Italie, il y avoit composé avec le plus grand succès la *Zénobie*, le *Démophon*, le *Cid*, la *Didon*, l'*Hypermnestre*, deux fois l'*Olympiade*, deux fois l'*Artaxerce*, deux fois l'*Alexandre aux Indes*. On ignoroit, ou l'on feignoit d'oublier, que même dans les opera *bouffons* italiens tout n'étoit pas *bouffon*, à beaucoup près; que souvent les passions les plus vives, les sentimens les plus touchans y jouoient un rôle, & que pour ne parler que de ce qui étoit connu en France, même avant ses trois opera françois, l'auteur de la *Bonne Fille* n'étoit pas toujours aussi bouffon qu'on le vouloit dire.

Parmi tous les dégoûts dont on se plaisoit à l'abreuver, & les peines domestiques qui venoient souvent l'assaillir au milieu de sa nombreuse famille, il composa son *Adèle de Ponthieu*, le plus foible de ses ouvrages françois, quoique dans plusieurs morceaux on retrouve la verve, l'originalité de son style, &

les graces de son chant. Cet opera chevaleresque eut peu de succès. Il avoit été autrefois mis en musique par M. de la Borde, auteur de l'*Essai sur la musique*; le ballet de Médée avec lequel il fut mis au théâtre, y avoit attiré l'affluence. Peu s'en fallut que M. de S. Marc, auteur du poëme, se souvenant de l'affluence, mais ayant oublié le ballet, ne conclût du froid accueil fait cette fois à sa chevalerie, que la musique de M. de la Borde valoit mieux que celle de Piccinni.

Ce fut alors, c'est-à-dire, en 1782, que Sacchini, qui l'année précédente avoit déja fait un voyage en France, y revint pour composer trois opera françois. Il choisit Renaud pour son début. Lorsqu'il en eut achevé la musique, il trouva dans l'administration de l'opera, qui jusqu'alors l'avoit comblé d'égards, de prévenances & d'éloges, des sujets de mécontentement qu'il n'avoit pas prévus. On voulut examiner sa partition avant de la faire copier. On conçoit à peine la présomption de musiciens françois se portant pour examinateurs d'une partition de Sacchini. Ce qui est plus inconcevable encore, c'est que leur décision fut que, par intérêt pour la gloire de M. Sacchini lui-même, il ne falloit point donner son ouvrage.

Il avoit contre lui tous ceux qui, dans la guerre lyrique, n'avoient pris couleur que par esprit de parti. Les Gluckistes le condamnoient, comme Italien, à ne faire jamais que de jolis chants, & l'excluoient du domaine de la musique dramatique; les Piccinnistes exclusifs assuroient que ne sachant pas du tout le françois, il estropieroit la langue, & ne mettroit dans sa musique, comme il l'avoit souvent fait même en Italie, que des beautés vagues & mal appropriées au sens des paroles. Les véritables amateurs, ceux qui étoient par-dessus tout attachés aux progrès de l'art, qui aimoient les opera de Piccinni, non pour l'amour de ce maître, mais par une prédilection éclairée pour la bonne musique italienne, se réjouissoient de voir le seul compositeur qui dix ans auparavant pouvoit être comparé à Piccinni en Italie, venir en France lui disputer la palme. Au préjugé que formoient en sa faveur dans le gros du public la *Colonie* & l'*Olympiade*, traduites en françois, ils joignoient la connoissance de plusieurs de ses autres opera italiens, sur-tout celle des beaux ouvrages qu'il avoit composés en Angleterre & de ces chœurs pleins d'harmonie, de chant, & d'une expression aussi noble que pathétique qu'il avoit fait entendre sur le théâtre de Londres. Ils attendoient avec impatience l'opera de Renaud, où on leur assuroit que le poëte lui avoit fourni l'occasion de placer plusieurs morceaux de ce genre, & où ils ne doutoient pas qu'il ne mît dans les airs & dans tous les morceaux de chant la réunion de force & de grace qui les avoit toujours charmés dans sa musique.

Ils ne furent point trompés dans leur attente; quand Sacchini fut parvenu à faire jouer son opera, on ne se lassa point de l'entendre, & messieurs les docteurs de l'académie royale furent obligés de reconnoître, que dans la représentation de Renaud, ce n'étoit pas la gloire de Sacchini qui étoit compromise. L'un d'eux eut la naïveté de lui dire qu'ils n'étoient pas étonnés des beaux airs ni même du bon récitatif dont cet ouvrage étoit rempli, mais que la beauté des chœurs les avoit beaucoup surpris dans un compositeur italien. On se figure à ce trait d'ignorance grossière, ce que dut penser l'élève de Durante. Les chœurs! répondit-il en souriant avec dédain, eh! ce sont-là nos premières études; ce sont pour nous des jeux d'enfans; il ne sort pas un élève de nos conservatoires qui n'en puisse faire autant. Les académiciens s'en allèrent sans rien rabattre de leur surprise, & sans avoir changé d'avis sur l'école italienne.

Le succès mérité de Renaud vengea Sacchini de toutes ces inepties; mais le parti qui avoit voulu l'abattre n'ayant pu y réussir, entreprit de le faire servir du moins à abattre Piccinni. Quoique Renaud soit absolument du même style que les ouvrages italiens de Sacchini, qu'on y reconnoisse peut-être même un peu trop, dans plusieurs morceaux, les tours accoutumés & le faire habituel de ce maître, on dit, on écrivit qu'il avoit eu le bon esprit de changer sa manière; qu'avec autant de chant & de grace que son compatriote & son rival, il étoit beaucoup plus dramatique; qu'enfin, pour comble d'éloge, il ressembloit beaucoup plus dans cet ouvrage à Gluck qu'à Piccinni.

Qu'il fût ou non flatté de ce jugement, on ne s'en tint pas là; de faux amis lui persuadèrent que Piccinni avoit fait contre lui une forte cabale, tandis que d'autres gens de la même trempe répétoient sans cesse à Piccinni, que Sacchini ne perdoit aucune occasion de lui nuire & de mal parler de lui. On ne réussit que trop facilement à les brouiller, à brouiller les amis de l'un avec les amis de l'autre, & à faire deux partis foibles de ce qui pouvoit en former un très-fort.

La cour donna à ces rivalités une activité nouvelle, en demandant pour les spectacles de Fontainebleau, un opera de chacun des deux maîtres. Piccinni choisit *Didon*, & Sacchini *Chimène*. Sacchini fut le premier prêt; on commença de le répéter aussi-tôt qu'il fut possible; toutes les préventions étoient alors pour lui; l'orchestre, les sujets, l'administration de l'opera le portoient aux nues. Chimène, dès les premières répétitions, passa pour un chef-d'œuvre, & c'en étoit un en effet. Piccinni commença tard son ouvrage. Je le vis arrivant de la campagne de M. de la Borde, ancien banquier de la cour, partir pour celle de M. Marmontel, où Didon l'attendoit depuis deux mois, & je le vis revenir dix-sept jours après avec la partition toute entière, mais dont le

chant seul étoit noté. Il repartit pour Méreville (1) d'où il envoya chaque semaine un acte complet à la copie. Ainsi dans moins de six semaines, Didon entière fut composée, chant & accompagnemens. Je l'ai vu; il faut bien que je le croie.

Les premières répétitions n'eurent pas le moindre succès, tandis que celui de Chimène sembloit s'accroître chaque jour. On trouvoit Didon foible, traînante, ennuyeuse comme la mort. Ce devoit être le tombeau de son auteur : ses amis auroient bien dû lui conseiller de retirer cet ouvrage; & cent autres impertinences. Mais aux dernières répétitions, Madame Siaint-Huberti, qui revenoit d'un voyage en province, ayant donné à ce beau rôle de Didon l'expression & la vie qu'avoit à peine fait deviner celle qui l'avoit répété jusqu'alors, la pièce parut toute autre. Acteurs, spectateurs, accompagnateurs, administrateurs, amis, ennemis, tous furent électrisés, tous fondirent en larmes, & Didon prenant enfin dans l'opinion le rang qui lui étoit dû, ceux qui avoient tant exalté Chimène commencèrent à craindre que, loin d'enterrer sa rivale, comme ils le disoient d'abord, elle n'eût de la peine à se soutenir auprès d'elle.

Ce fut justement ce qui arriva. Quoique fort protégée à la cour, elle n'y eut qu'un succès médiocre. Didon en eut un dont il y a peu d'exemples. Chacune devoit être représentée deux fois; Chimène ne soutint qu'une représentation, Didon en eut trois; & ce qu'il y a de particulier, c'est que ce fut à la demande du roi, qui n'avoit jamais pris goût à aucun ouvrage en musique, & qui après avoir entendu une répétition & deux représentations de Didon, voulut absolument en voir une troisième.

Le succès fut le même à Paris qu'à Fontainebleau. L'enthousiasme croissoit à chaque représentation; madame S. Huberti se montra, dans le rôle de Didon, l'égale des plus grandes actrices. Le public lui décerna une couronne. Il fut reconnu enfin qu'un Italien pouvoit faire de la musique dramatique; & cette fois encore les François prirent l'effet du poëme pour celui de la musique. Didon fait plus d'impression que Roland & Atys, non que la musique soit ni meilleure, ni même d'un autre style; mais parce que dans ce dernier ouvrage comme dans les deux premiers, elle est ce qu'elle devoit être; mais parce que, ayant à rendre des sentimens profonds, une passion ardente & malheureuse & le dernier degré des infortunes de l'amour, l'auteur a trouvé les couleurs propres à ce tableau, comme il avoit trouvé celles qui convenoient à des peintures moins sombres & moins passionnées : il n'a ni exagéré les unes, ni affoibli les autres; ce qu'il y a de certain, ce qui détruit comme un vain fantôme tout le systême anti-musical par lequel on vouloit établir que pour être théâtrale la musique ne devoit être ni périodique, ni soumise aux lois d'une mélodie régulière, c'est que dans aucun de ses opera M. Piccinni n'a employé plus de beaux airs, plus de motifs développés, plus de périodes arrondies que dans Didon, que l'on regarde comme le plus dramatique de tous.

(1) C'est sa terre de M. de la Borde.

Chimène eut à Paris plus de succès qu'elle n'en avoit eu à la cour, où, après avoir été annoncée, prônée, protégée si hautement, elle avoit fini par n'avoir qu'une seule représentation médiocrement applaudie. A Paris, mieux écoutée, exécutée avec plus d'ensemble, elle parut ce qu'elle est, remplie de beautés musicales du premier ordre, de chants vraiment ausoniens, & d'accompagnemens de la plus grande richesse. Mais le peu d'intérêt du sujet, ou du moins de la manière dont il est traité dans ce poëme, & quelquefois un peu de vague dans l'expression de la musique, firent que ces beautés excitèrent plus d'admiration que d'enthousiasme, & que Chimène, toujours applaudie des connoisseurs, n'attira pas l'affluence comme Didon.

Sacchini fut très-sensible à ce petit désavantage, & ses faux amis continuant de lui aigrir l'esprit, tandis que d'autres, non moins mal-intentionnés, le noircissoient dans celui de Piccinni, ces deux grands artistes, compatriotes & condisciples, finirent par se brouiller ouvertement.

Gluck & Piccinni avoient remis en musique des opera de Lulli; Sacchini en remit un de Rameau. Les poëmes & la musique de Dardanus avoient une grande réputation. Faire des changemens à l'un & refaire l'autre parut à beaucoup de gens une double témérité. Elle ne fut pas très-heureuse, & le nouveau Dardanus reçut du public un accueil assez froid. Ce n'est pas qu'il n'y ait de très-beaux morceaux de musique, un chœur superbe, & quelques airs pleins d'expression & de grace; ce n'est pas certainement qu'il y ait la moindre comparaison à faire entre le Dardanus de Sacchini & celui de Rameau, quoique l'auteur italien ait quelquefois semblé vouloir provoquer ces comparaisons, en rappelant dans ses motifs, comme dans celui du premier monologue, quelque souvenir de ceux du compositeur françois; ce n'est pas non plus que la plupart des changemens faits au poëme ne fussent nécessaires & avoués par le goût, mais c'est que toute cette magie, qui est le fond de l'ouvrage, inspire trop peu d'intérêt, & que le mérite du style ne peut racheter aujourd'hui l'invraisemblance & l'enfantillage de ces coups de baguette qui évoquent les diables, changent la figure des hommes, & font descendre à travers le toit d'une prison des génies chantans & dansans pour amuser un héros.

Le succès mérité de la magicienne Armide a longtemps trompé nos poëtes lyriques : ils n'ont pas vu que ce succès étoit dû, moins à ses enchantemens qu'à son amour & à ses malheurs.

Sacchini,

Sacchini, qui ſentoit ſa force, laiſſa les oiſifs diſcuter ſur Dardanus, & ſe mit à compoſer *Œdipe à Colone*, le plus beau de ſes ouvrages françois. Les difficultés qu'il éprouva pour le faire repréſenter, l'engagèrent à le garder dans ſon porte-feuille, juſqu'à ce qu'on vînt lui offrir des conditions raiſonnables. On ne ſe preſſa pas; mais la cour lui ayant commandé un opera pour le voyage de Fontainebleau, il choiſit *Evelina*, & commença d'y travailler avec beaucoup d'ardeur. Le peu de temps qui lui étoit donné l'obligea à un excès de travail qui altéra ſa ſanté. Il ſentit quelques atteintes de goutte & craignit de ne pouvoir aller juſqu'à la fin.

Il étoit depuis plus de quinze ans attaqué de cette maladie cruelle. Je tiens de lui, que pendant un ſéjour de dix années en Angleterre, il n'avoit jamais pu voir la première repréſentation d'un ſeul de ſes opera. Naturellement pareſſeux & livré au plaiſir, il ſe donnoit du bon temps juſqu'aux approches du terme fixé pour la miſe en ſcène. Alors il s'enfermoit, travailloit jour & nuit, s'excédoit de fatigue, s'achevoit aux répétitions, tomboit malade, reſtoit tout l'hiver étendu ſur le lit de douleur, ſouvent avec des révolutions de goutte qui le mettoient à deux doigts de la mort, ſe rétabliſſoit au printemps, & recommençoit le même train de vie.

Même choſe lui arriva en France: chacun de ſes opera fut marqué par une rechute. A force de courage, & quoique déja très-ſouffrant, il étoit prêt d'achever Evelina; le troiſième acte étoit fort avancé. L'eſpérance d'un nouveau ſuccès à la cour, à la ſuite duquel il ſe flattoit qu'on ne pourroit refuſer de donner à la ville ni Evelina, ni ſon cher Œdipe, le ſoutenoit contre les aſſauts de ſon mal, lorſqu'il apprit que la reine avoit changé d'avis, qu'elle avoit cédé aux ſollicitations des *compoſiteurs nationaux* qui ſe plaignoient de voir toujours des étrangers occuper à leur excluſion les ſpectacles de la cour; qu'enfin on ne donneroit point Evelina.

Cette nouvelle imprévue lui porta un coup qui fut pour lui le coup de la mort. Une goutte remontée l'emporta dans peu de jours. Ainſi mourut loin de Naples, ſa patrie, dans la force de l'âge & du talent, mais affoibli depuis long-temps par une maladie douloureuſe, l'un des plus grands maîtres de l'école italienne. D'autres ont eu peut-être plus d'originalité, plus de variété, ont eu plus habituellement l'expreſſion propre, ont inventé davantage; mais aucun n'a poſſédé à un plus haut degré la nobleſſe & l'élégance du ſtyle, la régularité du deſſein, la pureté de l'harmonie, la beauté des formes du chant; aucun n'a, dans ſa mélodie, été plus favorable aux développemens de la voix; aucun dans ſes parties inſtrumentales, n'a mis plus à l'aiſe, n'a mieux fait parler, n'a employé plus à propos les diverſes ſortes d'inſtrumens, n'a tracé dans ſon orcheſtre des deſſeins mieux ſuivis & plus ingénieux; aucun enfin n'a laiſſé un plus grand nombre de ces airs touchans & gracieux, que l'on voudroit toujours ou chanter ou entendre.

Œdipe, repréſenté après la mort de ſon auteur, eut un ſuccès qui auroit peut-être été moindre de ſon vivant, & qui redoubla les regrets de ſa perte. Evelina n'y ajouta rien: quoique rempli de très-beaux morceaux, cet opera, dont toute la fin du dernier acte eſt d'une autre main, réuſſit médiocrement, ſoit à cauſe de la monotonie & de la triſteſſe du ſujet, ſoit parce que la muſique a contracté quelque choſe de ces deux défauts. Quoi qu'il en ſoit, ſi les repréſentations d'Evelina furent bientôt déſertes, il n'en fut pas ainſi d'Œdipe; il n'en ſera pas ainſi de ce chef-d'œuvre, toutes les fois qu'il ſera remis avec ſoin. En effet, c'eſt celui des ouvrages françois de Sacchini où il y a le plus d'intérêt dans le poëme, le plus de force, d'enſemble & d'unité dans la muſique. C'eſt ſans doute celui qui, indépendamment des révolutions que l'art peut éprouver encore, ſe ſoutiendra le plus long-temps au théâtre. Il arrivera bien des changemens dans les formes & dans les inventions muſicales, avant qu'on ſe laſſe d'entendre l'Œdipe de Sacchini, l'Orphée de Gluck & la Didon de Piccinni.

Ce dernier maître, tandis que ſon rival éprouvoit toutes ces viciſſitudes & mouroit enfin victime des caprices d'une cour qui lui avoit d'abord accordé tant de faveur, n'étoit pas lui-même beaucoup plus heureux, & l'on ſembloit, à chacun de ſes ouvrages, vouloir lui faire expier le ſuccès de Didon.

Diane & Endymion, l'un de ceux où il a ſemé le plus d'idées heureuſes, de beaux chants, & dont le ſtyle a le plus de fraîcheur & de vivacité, réuſſit peu, malgré la beauté du ſpectacle & le charme des ballets, dont les airs ſont délicieux. Ne pouvant dire du mal de la muſique, on en dit beaucoup du poëme. Les changemens qui y furent faits ne ſatisfirent pas encore; c'eſt peut-être parce qu'il pèche par le fond même du poëme, non-ſeulement à cauſe de la mythologie qui y règne & que l'on paroît décidé à ne plus ſouffrir, ſinon dans les opera conſacrés par d'anciens noms & de vieux ſuccès; mais à cauſe de ſa reſſemblance avec Atys, auquel d'ailleurs il ne reſſemble que par le ſujet.

Pénélope eut plus de ſuccès, mais non pas autant qu'elle en mérite. Le poëme, il eſt vrai, pouvoit être plus chaudement conçu, mais il y a de la nobleſſe, de la dignité, un dialogue ſouvent heureux, des airs bien coupés & bien placés, quelques ſcènes du plus grand intérêt, entre autres celle où Pénélope, ſans reconnoître Ulyſſe, lui fait raconter ſes malheurs; & dans cette ſcène, dans ces airs, dans ces morceaux de dialogue, le muſicien s'eſt montré le rival du poëte dont il a, dans le reſte de l'ouvrage, ſouvent couvert les défauts.

M. de S. Marc ayant entrepris de faire remettre son *Adelle*, engagea M. Piccinni à retoucher les endroits dont lui-même n'étoit pas content. L'administration promit que dès que ces changemens seroient faits, l'opera seroit repris. Piccinni se mit à l'ouvrage: quand on lui demandoit quels nouveaux morceaux il comptoit changer, il sourioit pour toute réponse, & tous les jours avançant son travail, il se trouva au bout de quelques mois, que depuis le commencement jusqu'à la fin, Adelle, à quelques scènes près, étoit refaite toute entière. Mais la peine qu'il s'étoit donnée fut inutile: on lui manqua de parole, & le public fut ainsi privé d'un de ses meilleurs ouvrages.

Il avoit accepté depuis long-temps un poëme du genre le plus austère: c'étoit Clytemnestre, tragédie en cinq actes, sans ballets. L'auteur des paroles & ses amis s'étoient engagés à le faire jouer dès qu'il seroit mis en musique; ils avoient avec les administrateurs de l'opera des relations qui paroissoient les autoriser à prendre cet engagement. Piccinni s'étant enfin décidé, se livra à cette longue & laborieuse composition avec son ardeur accoutumée, comme s'il n'avoit jusqu'alors éprouvé ni tracasseries, ni injustices, ou comme s'il n'en avoit plus à craindre.

Il reconnut encore cette fois, que quelque peine que lui pût donner la composition d'un ouvrage, le temps qu'il employoit à ce travail étoit toujours pour lui le meilleur temps. Après une première répétition de sa musique, qui fut trouvée sublime, on chercha querelle au poëme; on refusa de le recevoir; on s'y obstina long-temps; on ne vouloit plus donner à l'opera de pièces sans ballets & sans fêtes; le sujet étoit trop triste; on étoit rebattu de la famille d'Agamemnon, & mille autres raisons semblables. Enfin, par accommodement, on exigea du poëte qu'il se réduisît en trois actes, & l'on promit à cette condition de représenter Clytemnestre. Cette réduction étant faite, Piccinni ne se découragea point; il sacrifia d'excellens morceaux de musique, en refit de nouveaux, resserra ceux qui étoient un peu trop étendus, donna en un mot à toutes les parties les proportions, les liaisons & l'unité qui en pouvoient faire un bel ensemble. Soins, travaux, patience inutiles! il lui fut impossible, après tout cela, d'obtenir qu'on le mît au théâtre.

Ce dernier trait d'injustice lui fut plus sensible que tous les autres, & le détermina à quitter la France. Il en étoit sollicité depuis long-temps par ses amis d'Italie, qui avoient obtenu pour lui du roi de Naples une place qu'ils le pressoient d'aller occuper; il l'étoit aussi par le mauvais état de sa fortune, & par la situation des affaires en France, qui avoit totalement dérangé les siennes.

Son traitement alimentaire de six mille livres, condition sans laquelle il n'eut pas quitté sa patrie avec une famille nombreuse, avoit été changé en pension qui se trouvoit, depuis la révolution de 1789, suspendus comme celle de tous les autres pensionnaires de l'état, quoiqu'elle fût d'une autre nature. La pension de 3,000 livres de l'opera, qu'il avoit gagnée par ses travaux, avoit été aussi, depuis plusieurs années, mise avec les autres pensions de cette espèce, à la charge du trésor public, & la suspension s'étendoit sur elle, quoiqu'elle n'eût rien de commun avec les grâces accordées aux dépens de ce trésor. Enfin le revenu de ses ouvrages étoit nul, puisque l'administration de l'opera sembloit prendre à tâche d'user entièrement ceux de Gluck & de Sacchini, plutôt que de représenter les siens.

Accablé de tant de pertes, que pouvoit faire un père de famille qui, tant à Paris qu'à Naples, avoit chaque jour vingt-deux personnes à nourrir des fruits de son travail? Quitter une terre étrangère où depuis quinze ans il luttoit avec des forces trop inégales contre l'intrigue & la malveillance des hommes & contre le cours invincible des événemens. C'est à quoi il se décida enfin au mois de septembre 1791; il régla ses affaires, les remit entre les mains de quelques amis, leur confia les partitions originales d'*Adelle* & de *Clytemnestre*, partit avec sa femme & ses enfans, pour aller, plus heureux que son compatriote Sacchini, jouir encore du beau ciel de Naples, & respirer l'air pur de la patrie des beaux arts.

Outre ces deux dernières productions, dans deux genres entièrement divers, & qui accroîtront nécessairement un jour nos richesses musicales, il nous a donc laissé *Roland*, *Atys*, *Iphigénie en Tauride*, *Didon*, *Endymion*, *Pénélope*, en tout huit grands opera, sans compter le joli opera bouffon du *Faux Lord* & le *Dormeur éveillé*, composition riche, originale & variée, qu'on n'a pas assez entendue, & le charmant opera de *Phaon*, où il avoit prodigué les ressources de son imagination créatrice, & qui, avec quelques changemens dans le poëme, paroîtroit sans doute au théâtre avec plus de succès encore que le Dormeur.

Au milieu des tracasseries qu'on lui suscitoit sans cesse & des persécutions dont il fut constamment la victime; au milieu de ses embarras domestiques, malgré de fréquentes maladies & le sacrifice qu'il étoit obligé de faire d'une grande partie de son temps à des leçons particulières, & à l'école de chant dont il étoit directeur, voilà ce que ce grand artiste a fait pour la France. Quelque peu favorable aux arts que soit l'état critique où la France s'est trouvée, où elle se trouve encore, n'est-il pas honteux pour elle de n'avoir rien à répondre quand on demande ce qu'elle a fait pour lui?

On peut terminer au départ de ce maître l'histoire de notre révolution musicale. Les grands intérêts qui

occupent maintenant tous les esprits, laissent peu de place aux objets de pur agrément, & ne permettent plus de mettre la même chaleur à ce qui les concerne. Mais peut-être le bon goût a-t-il profité de ce relâche pour s'établir. On juge avec moins de passion, & l'on juge mieux. Une troupe nouvelle de bouffons italiens, supérieure à toutes celles que nous avons eues jusqu'ici, s'est fait entendre sur un théâtre à part : n'excitant plus dans les propres foyers de l'opera françois une guerre intestine, elle s'est fait écouter & goûter même des partisans du chant françois, & ce qui étoit plus important pour nos progrès en musique, même des chanteurs françois.

La musique de Paisiello, de Cimarosa, de Sarti, de Guglielmi, &c. chantée par une Morichelli, une Balletti, par un Mandini, un Simoni, un Viganoni, un Rovedino, jouée &, si l'on peut parler ainsi, pantomimée par des acteurs tels qu'un Rafanelli, un Brocchi, &c. accompagnée par le meilleur orchestre de Paris, c'est-à-dire, peut-être de l'Europe, cette musique a fini par l'emporter sur tous les préjugés nationaux, & par réunir tous les suffrages.

Comme dans ces opera, nommés bouffons, il y a des morceaux très-touchans, que même des pièces entières, telles, par exemple, que la *Pazza per amore*, sont dans le genre pathétique, & que ces morceaux & cette pièce entière ont fait verser beaucoup de larmes; on a compris enfin que pour être théâtrale & dramatique, la musique ne devoit pas cesser d'être chantante & régulière. On a comparé avec le style de cette musique, celui des bons ouvrages françois faits pour un plus grand spectacle par deux grands maîtres italiens; on a reconnu qu'aux changemens près, qu'exigeoit la différence des langues, celle des sujets traités, & celle aussi des spectateurs, au goût desquels il leur avoit encore fallu céder quelquefois, le fond du style, des formes, des proportions étoit le même. On y a comparé les ouvrages d'un autre maître, & sans oublier ce qu'ils ont d'excellent, principalement dans le genre pompeux ou terrible; sans oublier sur-tout ce qu'il a fait pour nous tirer de la barbarie, & l'impulsion forte qu'il a donnée à notre révolution musicale, on a reconnu que ces ouvrages perdoient à la comparaison; on a reconnu enfin que pour atteindre autant qu'il est possible à la perfection de la musique théâtrale, il faut faire, non pas toujours ce qu'a fait M. Gluck, mais ce qu'il s'étoit d'abord proposé de faire, c'est-à-dire, réunir le systême dramatique des François avec le systême musical des Italiens.

Malgré tous ces avantages remportés par le bon goût, notre révolution en musique est-elle entièrement faite? Au lieu de répondre moi-même à cette question, je finirai par la réponse qu'y donna le docteur Burney.

« Quoiqu'il y ait beaucoup à faire en France pour la réformation musicale, il y a cependant déja beaucoup de fait dans l'espace de quarante ans, par les opera comiques de Duni, de Philidor, de Monsigny, de Grétry, & par les opera sérieux de Piccinni & de Sacchini. Ceux de Gluck quoique évidemment composés sur le plan de ceux de Lulli & de Rameau, sont bien supérieurs à ceux de ces anciens compositeurs, pour le rhythme & pour les effets. Mais en comparant les opera françois, même de Piccinni & de Sacchini, avec les opera italiens de ces excellens maîtres, j'y découvre facilement une complaisance pour l'ancien goût des François, aussi-bien que les entraves de la langue, & quelquefois l'imitation d'un certain tour de phrase & de période tant dans le chant que dans le récitatif. Mais qui peut les blâmer d'avoir accommodé leurs chants au goût de leurs juges? »

« Si la bonne musique & la bonne exécution sont jamais véritablement senties en France, ce doit être progressivement. Ce n'est pas assez d'avoir entièrement oublié l'ancienne musique, il faut encore qu'un goût de chant totalement différent soit adopté & établi, autrement ce seroit en vain que les plus grands compositeurs, assistés des meilleurs poëtes de l'univers, tenteroient d'achever la révolution musicale. » (*M. Ginguené.*)

FRAPPÉ. *adj. pris subst.* C'est le temps où l'on baisse la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer la mesure. (Voyez *Thésis.*) On ne frappe ordinairement du pied que le premier temps de chaque mesure; mais ceux qui coupent en deux la mesure à quatre, frappent aussi le troisième. En battant de la main la mesure, les François ne frappent jamais que le premier temps & marquent les autres par divers mouvemens de main; mais les Italiens frappent les deux premiers de la mesure à trois, & lèvent le troisième: ils frappent de même les deux premiers de la mesure à quatre, & lèvent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples & semblent plus commodes. (*J. J. Rousseau.*)

* il y a un peu de partialité à dire que, *frapper* deux fois dans une mesure, soit plus simple que de ne *frapper* qu'une. Si le bruit du bâton ou du pied est désagréable, comme R. le remarque ailleurs, ce désagrément sera d'autant plus sensible qu'il sera plus fréquent. Il y a un autre inconvénient à *frapper* les deux premiers tems de suite, c'est qu'un des exécutans, qu'une distraction auroit égaré & qui n'auroit pas entendu le *frappé* du premier tems, pourroit prendre le second pour le premier. Au reste, toutes ces observations sont minutieuses. Les Italiens comme les François, en marquant différemment la mesure, s'entendent également bien; & comme les deux manières dépendent d'une convention reçue, on ne peut pas dire que l'une soit plus commode que l'autre.

(*M. Framery.*)

FRAPPÉ. C'est toujours au *frappé* que l'harmonie

change ou devroit changer; & les notes qui s'y trouvent, ont par elles-mêmes plus de poids que celles qui sont dans le levé; ce qui provient, en partie, de ce que les instrumens à archet exécutent toujours les notes du *frappé* en tirant l'archet, & par là-même, les marquent plus fortement : c'est pourquoi toutes les syllabes longues doivent tomber sur le *frappé* de la mesure, & les brèves sur le levé. (*M. de Castilhon.*)

FREDON. *f. m.* Vieux mot qui signifie un passage rapide & presque toujours diatonique de plusieurs notes sur la même syllabe; c'est à peu près ce que l'on a depuis appelé *Roulade*, avec cette différence que la roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *fredon* n'est qu'une courte addition de goût; ou, comme on disoit autrefois, une *diminution* que le chanteur fait sur quelque note.
(*J. J. Rousseau.*)

* Les *fredons*, qui ne sont que des petits agrémens de passage, s'écrivent aujourd'hui, ou le chanteur les fait comme s'ils étoient écrits. Le mot suivant, *fredonner*, ne signifie plus faire des *fredons*, mais chanter à voix basse quelques passages détachés & sans suite d'un air que la mémoire rappelle dans les momens où l'esprit est distrait. Il y a quelques années qu'il étoit du bel air de *fredonner* dans les sociétés & même dans les rues. Les théâtres & les brochures, ou seulement la mode, ont fait disparoître ce ridicule usage. (*M. Framery.*)

FREDONNER. *v. n.* & *a.* Faire des *fredons*. Ce mot est vieux & ne s'emploie plus qu'en dérision.
(*J. J. Rousseau.*)

FUGUE. *s. f.* Pièce ou morceau de musique où l'on traite, selon certaines règles d'harmonie & de modulation, un chant appelé *sujet*, en le faisant passer successivement & alternativement d'une partie à une autre.

Voici les principales règles de la *fugue*, dont les unes lui sont propres, & les autres communes avec l'imitation.

I. Le sujet procède de la tonique à la dominante ou de la dominante à la tonique, en montant ou en descendant.

II. Toute *fugue* a sa réponse dans la partie qui suit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponse doit rendre le sujet à la quarte ou à la quinte, & par mouvement semblable, le plus exactement qu'il est possible; procédant de la dominante à la tonique, quand le sujet s'est annoncé de la tonique à la dominante; & *vice versâ.* Une partie peut aussi reprendre le même sujet à l'octave ou à l'unisson de la précédente; mais alors c'est répétition plutôt qu'une véritable réponse.

IV. Comme l'octave se divise en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, & l'autre seulement trois en continuant de monter de la dominante à la tonique; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expression du sujet, & de faire quelque changement dans la réponse, pour ne pas quitter les cordes essentielles du mode. C'est autre chose quand on se propose de changer de ton; alors l'exactitude même de la réponse prise sur une autre corde, produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *fugue* soit dessinée de telle sorte que la réponse puisse entrer avant la fin du premier chant, afin qu'on entende en partie l'une & l'autre à la fois, que par cette anticipation le sujet se lie pour ainsi dire à lui-même, & que l'art du compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour *fugue* un chant qu'on ne fait que promener d'une partie à l'autre, sans autre gêne que de l'accompagner ensuite à sa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'imitation. (Voyez *Imitation.*)

Outre ces règles, qui sont fondamentales, pour réussir dans ce genre de composition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en sont pas moins essentielles. Les *fugues*, en général, rendent la musique plus bruyante qu'agréable; c'est pourquoi elles conviennent mieux dans les chœurs que par-tout ailleurs. Or comme leur principal mérite est de fixer toujours l'oreille sur le chant principal ou sujet, qu'on fait pour cela passer incessamment de partie en partie & de modulation en modulation, le compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce chant bien distinct, ou à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres parties. Il y a pour cela deux moyens; l'un dans le mouvement qu'il faut sans cesse contraster; de sorte que, si la marche de la *fugue* est précipitée, les autres parties procèdent posément par des notes longues; & au contraire, si la *fugue* marche gravement, que les accompagnemens travaillent davantage. Le second moyen est d'écarter l'harmonie, de peur que les autres parties, s'approchant trop de celle qui chante le sujet, ne se confondent avec elle, & ne l'empêchent de se faire entendre assez nettement; en sorte que ce qui seroit un vice par tout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité de mélodie; voilà la grande règle commune qu'il faut souvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choisir les accords, les intervalles, afin qu'un certain son, & non pas un autre, fasse l'effet principal; *unité de mélodie.* Il faut quelquefois mettre en jeu des instrumens ou des voix d'espèce différente, afin que la partie qui doit dominer se distingue plus aisément; *unité de mélodie.* Une autre attention non moins nécessaire, est, dans les divers enchaînemens de modulations qu'amène la marche & le progrès de la *fugue*, de faire que toutes ces modulations se

correspondent à la fois dans toutes les parties, de lier le tout dans son progrès par une exacte conformité de ton; de peur qu'une partie étant dans un ton & l'autre dans un autre, l'harmonie entière ne soit dans aucun, & ne présente plus d'effet simple à l'oreille, ni d'idée simple à l'esprit; *unité de mélodie.* En un mot, dans toute *fugue*, la confusion de mélodie & de modulation est en même temps ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter; & le plaisir que donne ce genre de musique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *fugue* est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste.

Il y a encore plusieurs autres manières de *fugues;* comme les *fugues perpétuelles* appelées *canons*, les *doubles fugues*, les *contre-fugues*, ou *fugues renversées*, qu'on peut voir chacune à son mot, & qui servent plus à étaler l'art des compositeurs qu'à flatter l'oreille des écoutans.

Fugue, du latin *fuga*, *fuite;* parce que les parties partant ainsi successivement, semblent se fuir & se poursuivre l'une l'autre. (*J. J. Rousseau.*)

Fugue. Je crois qu'il seroit impossible, même à celui qui sauroit d'ailleurs le contrepoint, de faire une *fugue*, d'après ce seul article de Rousseau. Les conseils qu'il donne sont très-bons, mais ce ne sont que des conseils généraux : il ne les a pas conduits jusqu'à l'application, ce qui, me semble, eut été nécessaire. Je vais tâcher d'y suppléer.

Rousseau a dit : « Le sujet procède de la dominante à la tonique, & de la tonique à la dominante.... ». Il ajoute plus loin : « comme l'octave se divise en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés, en montant de la tonique à la dominante, (division qui se nomme harmonique) & l'autre, seulement trois degrés, en continuant de monter de la dominante à la tonique (division nommée arithmétique.) (Voyez *Harmonique* & *Arithmétique.*) Cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expression du sujet, & de faire quelques changemens dans la réponse, pour ne pas quitter les cordes essentielles du mode ». Mais il ne dit pas quels sont ces changemens, & de quelle manière ils doivent être faits. Le voici :

Si le sujet va de la tonique *re* à la dominante *la*, sans notes intermédiaires *re la*, la réponse doit aller de même sans intermédiaire de la dominante *la*, à la tonique *re : la re*; mais si cet intervalle est rempli par d'autres notes, comme *re ut* ✲ *la re*: la réponse doit dire *la fa re la.*

On voit que cette réponse n'est pas parfaitement conforme au sujet; car celui-ci, après la tonique, descend simplement d'un semi-ton, & la réponse, au contraire, descend d'une tierce mineure. Mais si la réponse ne fut descendue que d'un semi-ton, comme le sujet, et qu'elle eut dit *la sol* ✲ *mi la*, il est évident qu'on eut changé de mode. Or c'est la différence qui existe entre les deux espèces de *fugues* dont l'une s'appelle *réelle*, & l'autre par imitation. Cette dernière est la moins estimée, parce qu'elle ajoute une quinte à une autre, & sort ainsi des bornes de l'octave, qui n'est composée que d'une quarte ajoutée à une quinte.

Il faut que le sujet d'une *fugue* n'ait guère que 4, 5 ou 6 mesures au plus, encore faut-il qu'elles soient très-rapides, s'il passe quatre mesures. Ce sujet, ou *dessin*, étant convenablement choisi, voici la manière d'entrelacer la *fugue.*

La partie qui suit immédiatement celle qui a proposé le dessin, & qui se nomme conséquente, doit faire la réponse à ce dessin. Sur cette réponse, l'autre partie doit proposer un nouveau motif d'imitation. Après avoir répondu au sujet, il faut figurer dans les parties l'imitation qui a été proposée, & faire ensuite le renversement de la réponse du sujet. On propose de nouveau, au-dessus ou au-dessous du dessin, quelqu'autre motif d'imitation pour le figurer entre les parties, après le renversement de la réponse du dessin, & pendant ce tems, l'autre partie propose quelqu'autre motif d'imitation, qui sera figuré à son tour. On voit que tout ceci est une suite de propositions & de réponses, d'imitations & de renversemens : c'est avec cette dernière imitation qu'on va ordinairement faire une cadence à la troisième note du ton : observez que dans la *fugue*, les cadences parfaites doivent être fort rares, parce que la cadence indique un repos, & que la *fugue* doit être composée, pour ainsi dire, d'une seule haleine.

Après cette cadence, il faut faire la *strette*, c'est-à-dire, le raccourcissement du sujet avec sa réponse. (Voyez *Strette.*) Il n'est pas nécessaire dans cette *strette* de suivre en entier le dessin; on en peut raccourcir, ou même alonger les figures, faire des blanches pour des rondes, ou des blanches pour des noires, &c. Mais la réponse doit se faire entière, avec la seule faculté de changer la valeur des notes, si l'on y est obligé. Il est permis aussi dans la strette de varier l'harmonie, d'y employer d'autres accords que dans le sujet. Dans les imitations, le compositeur peut employer la quarte, la quinte, l'octave, en dessus ou en dessous. (Voyez l'exemple d'une *fugue* à deux parties, (*Planche* de musique, fig. 161.) où l'on trouvera l'application de toutes les règles qui viennent d'être développées. J'y ai joint l'exemple d'une *fugue* à trois parties & d'une à quatre, mais en exposant simplement le motif de cette dernière, la manière de l'entrelacer étant la même qu'à deux & à trois parties. On y verra seulement comment chaque partie, à mesure qu'elle entre, doit exposer le sujet.

La *fugue* par imitation, celle dont la réponse module, se fait ordinairement sur un motif qui ne présente point la forme d'une quarte ou d'une quinte,

c'est-à-dire, d'un chant allant à la quinte ou à la quarte. Il est de rigueur, dans cette sorte de *fugue*, de répondre à toutes les notes à la quinte ou à la quarte, selon ce qui conviendra. L'entrelacement de cette *fugue* est le même que pour celle avec réponse réelle; la seule différence étant dans sa réponse, j'ai cru devoir y borner l'exemple. (Voyez *Planche de musique*, *fig.* 162.)

On peut faire des *fugues* par imitation, même avec un chant allant à la quinte, & dont la conséquente répond également à la quinte; mais cette forme est peu usitée, & n'est pas estimée des compositeurs.

La *fugue* par mouvement contraire, ou *fugue* renversée, (*Voyez* l'article suivant de R.) n'a d'autre différence avec la première que dans sa réponse, qui doit être diamétralement contraire au sujet. Lorsque celui-ci monte, l'autre doit descendre, & *vice versâ*. Ainsi, le sujet étant *re ut* ✲ *la si b la*, la réponse doit être: *la si b re ut* ✲ *re*. Sujet: *re mi fa mi re ut* ✲ *re*; réponse: *la sol fa sol la si b la*. Sujet: *la si b si* ♮ *ut ut* ✲ *re*; réponse: *re ut* ✲ *ut* ♮ *si si b la*. Je donne quelques exemples sur la manière de répondre par mouvement contraire. (*Voyez* planche de musique, fig. 163.) (*M. Framery.*)

Fugue, *contre-fugue*, *fugue perpétuelle*, *canon renversé*, *imitation*. « Les musiciens ont coutume, pour enrichir & embellir leurs compositions (A), de se servir de *fugues* (B) qui ne sont autre chose que certaines répétitions des mêmes notes ou des mêmes intervalles (C) que fait une partie après l'autre à l'unisson (D), à la quarte, à la quinte (E) ou à l'octave: de sorte que cette répétition représente l'*écho* (F); la voix qui précède s'appelle guide (G), & celle qui suit après la pause d'une demi-brève, d'une *minime*, ou de quelque autre, selon la volonté du compositeur (H), se nomme conséquente (I). Ces *fugues* se peuvent faire en plusieurs manières (K), & font paroître l'industrie des maîtres de musique (L), comme on peut voir en leurs diverses compositions (M). »

« Zarlin explique une autre espèce de *fugues* que les parties font par mouvemens contraires (N), encore quelles usent de mêmes intervalles, & sont libres ou liées & obligées à certaines observations dont il traite au 54[e] ch. du 3[e]. livre de ses institutions. »

« Il explique aussi les imitations (O) au ch. 55, & dit qu'elles procèdent souvent par mêmes degrés, qui ne font pas mêmes intervalles (P), & qu'elles peuvent se mêler avec les *fugues* (Q): mais les *fugues* & les imitations sont si semblables, qu'elles passent ordinairement les unes pour les autres (R), comme nous voyons aux canons qu'on marque ainsi: *Canon ad diatessaron*, *diapente*, &c. (S). » *Traité de l'harmonie universelle*, *par le sieur de Sermes*. (Mersenne) *Paris*, 1627.

« Voici les principales règles de la *fugue*, dont les unes lui sont propres & les autres communes avec l'*imitation*. »

« I. Le sujet procède de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique (T) en montant ou en descendant (U). »

« II. Toute *fugue* a sa réponse dans la partie qui suit immédiatement celle qui a commencé (V). »

« III. Cette réponse doit rendre le sujet à la quarte ou à la quinte, & par mouvement semblable, le plus exactement qu'il est possible, procédant, &c.... (W). »

« IV. Comme l'octave se divise en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, & l'autre seulement trois (X), en continuant de monter de la dominante à la tonique, cela oblige... de faire quelque changement dans la réponse (Y), pour ne pas quitter les cordes essentielles du mode. » *Rousseau*, *art. Fugue*.

« Il arrive de là que la réplique à un sujet diatonique, n'est pas toute diatonique; que la réplique à un sujet qui n'est pas entièrement diatonique, est diatonique entièrement; qu'un unisson répond à un intervalle, & un intervalle à un unisson (Z). Exemples:

SUJETS.		RÉPLIQUES.
sol la si ut.	en mont.	*ut mi fa sol.* (a)
sol mi re ut.	en descend.	*ut si la sol.* (b)
ut re mi fa sol.	en mont.	*sol sol la si ut.* (c)
ut ut si la sol.	en descend.	*sol fa mi re ut.* (d)

Exposition de la théorie & de la pratique de la musique de Béthisy (*Paris*, 1764) p. 316.

« V. Il faut que la *fugue* soit dessinée de telle sorte, que la réponse puisse entrer avant la fin du premier chant (e). » Rousseau, art. *fugue*.

« VI. On doit faire entrer dans le sujet & la réponse un égal nombre de notes, & il faut que les notes qui se correspondent soient de même valeur, & qu'elles soient placées dans les mêmes temps de la mesure (f). »

« VII. Le sujet & la réponse ne doivent contenir que des notes prises de l'échelle du ton. On se permet néanmoins quelquefois d'en affecter quelqu'une d'un dièse ou d'un bémol, pour rendre le chant plus ressemblant (g). Quand on se sert d'un bémol, c'est à la septième note qu'on le donne ordinairement, pour la faire descendre: quand on se sert du dièse, ce n'est guères que pour faire monter la quatrième note (h). » *Nouveau systême de musique*, *par M. Mercadier de Belesta*, *Paris*, 1777, p. 250-252.

« VIII. Quand on veut faire entendre, soit au

commencement, soit au milieu d'un chœur, une *fugue* dans toutes les parties, une des parties doit offrir le sujet, une autre la réplique, une troisième la répétition du sujet, une quatrième la répétition de la réplique; & s'il y a cinq parties, celle qui commence la dernière doit répéter encore le sujet. Ce que j'appelle ici *répétition*, se fait sur les mêmes degrés ou à l'octave. Il en est de même de la répétition de la réplique (i). »

« Comme on n'est pas obligé de faire des *fugues*, on n'est pas obligé non plus, lorsqu'on en fait, de les faire exactes (k). » *Béthisy*, p. 319.

« Le compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce chant (le chant principal, le sujet) bien distinct, ou à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres parties. Il y a pour cela deux moyens (l). »

« *Unité de mélodie*. Voilà la grande règle (m). » *Rousseau*, art. *fugue*.

« Les règles de la *contre-fugue* sont les mêmes que celles de la *fugue* (n)..... mais elle est plus facile à traiter, en ce que le sujet & la réponse occupent la même place dans l'échelle, qu'il y a conséquemment le même nombre de degrés d'un côté & d'autre, & que le chant de la réponse est exactement l'inverse de celui du sujet, à la mesure près, qui doit suivre les règles de la *fugue* ordinaire; d'où l'on voit que la contre-*fugue* est susceptible d'une plus grande perfection que la *fugue* (o). » *Mercadier de Belesta*, p. 254.

« *Canon à la quinte ou à la quarte*. On ne doit avoir égard ici à aucune modulation, mais seulement à l'identité du chant; ce qui rend la composition du canon plus difficile; car à chaque fois qu'une partie reprend la *fugue*, elle entre dans un nouveau ton, elle en change presque à chaque note, &, qui pis est, nulle partie ne se trouve à la fois dans le même ton qu'une autre (p). »

« Il y a une troisième sorte de canons très-rares, tant à cause de l'excessive difficulté (q), que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'est ce qu'on pourroit appeler *double canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met dans le chant des parties, que par celle qui se trouve entre les parties mêmes, en les chantant (r). » *Rousseau*, art. *Canon*.

Observations sur les citations B. L. M. La *fugue* n'est plus à beaucoup près aujourd'hui, comme elle étoit du temps du P. Mersenne, le plus grand embellissement, l'agrément le plus sensible, l'ornement le plus saillant de la musique moderne. On commence à regarder « les *fugues*, les *imitations*, les *doubles desseins*, comme des beautés arbitraires & de pure convention, qui n'ont presque de mérite que la difficulté vaincue, & qui toutes ont été inventées dans la naissance de l'art, pour faire briller le savoir, en attendant qu'il fût question du génie.... A l'égard des *contre-fugues*, *doubles-fugues*, *fugues renversées*, *basses contraintes*, & autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir, & que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie & de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire. » *Lettre sur la musique françoise*.

A. Cette décision d'un philosophe musicien, quelque singulière & hardie qu'elle paroisse, l'est encore moins que l'opinion de Dom Eximeno, dans son traité *Dell' origine è delle regole della musica*. L'auteur prenant dans le sens propre le mot gothique, qui s'applique figurément aux inventions baroques & de mauvais goût, ne fait pas difficulté d'attribuer aux Goths celle du contrepoint figuré des *fugues*, des canons, en un mot de toutes les combinaisons laborieuses qui ont exercé pendant près de trois siècles le savoir & la patience des plus habiles compositeurs. Au reste cette singulière prétention n'est peut-être qu'une plaisanterie ingénieusement imaginée pour faire passer aux compositeurs le dégoût que l'abus des *fugues* a fait éprouver à l'auteur. (Voyez l'art. *Contre-point chez les modernes*, p. 332-334.) Quoi qu'il en soit, il est clair que l'auteur italien s'accorde avec le philosophe genevois à regarder les *fugues* comme de ridicules & puériles combinaisons.

Et si les Grecs en étoient les inventeurs? si du moins on pouvoit prouver qu'ils en ont du faire un fréquent usage? Mais, après de telles autorités, quel écrivain oseroit en hasarder la preuve? qui voudroit s'exposer à combattre ou à braver en même-temps, & ceux qui méprisent la *fugue*, & ceux qui fixent au quinzième siècle l'époque de son invention, & ceux qui refusent aux Grecs toute espèce d'harmonie, & ceux qui ne leur attribuent pour tout accord que la quarte & la quinte avec leurs répliques, & surtout le savant auteur du mémoire sur la musique des anciens, qui termine, p. 197, sa discussion sur le contrepoint des Grecs par cette plaisanterie. » *Mais pourquoi ne demande-t-on pas si les Grecs avoient des menuets, des chaconnes, des* fugues, *des contre-*fugues, *&c.?*

Je me garderai donc de mettre en fait l'une ou l'autre de ces suppositions; mais je me bornerai aux observations suivantes.

1°. Quelque difficile qu'on puisse être en fait de preuves historiques, on ne peut refuser aux Grecs deux accords: le premier, composé de l'octave, de la quinte & de leurs répliques, étoit commun aux deux sectes de musiciens Grecs. Le second, employé par les seuls Aristoxéniens, étoit composé de l'octave, de la quarte & de leurs répliques; *ut ut sol ut ut fa*, & leurs répliques. (Voyez mon art. *Har-*

monie, harmonie des Grecs.) Je ne parle point des accords consonnans & dissonans de Pythagore. (Voyez *Quaternaire.*)

2°. Les sept octaves grecques renfermoient chacune, à l'exception de l'hypolydienne, qui revient à notre octave de *fa*, deux tétracordes absolument semblables, à la quinte ou à la quarte; encore est-il plus que probable, qu'après l'addition du tétracorde des disjointes, faite au systême grec par Pythagore, on ne conserva le *si b* du tétracorde des conjointes, que pour éviter le triton dans l'octave hypolydienne. Donc on avoit les sept formules suivantes, composées chacune de deux parties semblables. (Voyez mon art. *Barypycne.*)

Si ut re mi	:	*mi fa* sol la.
Ut re *mi fa*	:	sol la si ut.
Re *mi fa* sol	:	la *si ut* re.
Mi fa sol la		*si ut* re mi.
Fa sol *la si b*	:	ut re *mi fa.*
Sol la *si ut*	:	ut re *mi fa.*
La *si ut* re	:	re *mi fa* sol.

Et qu'on ne dise pas que les Grecs n'ont peut-être jamais fait attention à tous ces différens tétracordes résultans de la différente position des demi-tons.

« En considérant, dit Euclide, p. 14, chaque systême *par rapport aux différentes positions du demi-ton*, on trouve trois espèces de quartes; la première a le demi-ton au grave, la seconde au milieu, la troisième à l'aigu.... Quatre espèces de quintes; la première, &c.... Sept espèces d'octaves, &c.... » Bacchius, p. 7. « Combien y a-t-il d'espèces de tétracordes? trois; la première, des *barypycnes*, la seconde, des *mésopycnes*, la troisième, des *oxypycnes*, c'est-à-dire, la première qui a le demi-ton au grave, la seconde, &c. (Voyez mon art. *Barypycne.*)

Donc les Grecs considéroient dans l'eptacorde & dans l'octave, les tétracordes par rapport aux différentes positions du demi-ton, & cela dans les trois genres; Euclide, loc. cit. le dit expressément.

Essayons donc d'adapter l'harmonie qu'on veut bien accorder aux Grecs à l'une quelconque de ces formules, « & sur-tout, dit M. L. Roussier, p. 97, note fff, point de dissonances, ni de suspensions; & par conséquent point de préparation ni de résolution exigées : *contrapunto sciolto*, comme sont les faux-bourdons. » Cela est plus que suffisant, puisque dans cette supposition les Grecs pouvoient accompagner leur octacorde de 4,194,304 manières différentes, & cela dans chaque genre & dans chaque couleur ou espèce; car huit accords sont susceptibles de 16,777,216 combinaisons. Or deux accords accompagnans huit sons, donnent le quart de ces mêmes combinaisons. Donc.... Il est cependant à présumer qu'il y en a beaucoup qu'un musicien grec eut fait difficulté d'employer. Ayant par exemple à faire au chant *si ut re mi re ut si ut* un accompagnement syllabique, eut-il fait porter au dernier *si* l'accord d'octave, quinte & quarte, *si si fa* ✻ *si*; & au dernier *ut* l'accord d'octave, quarte & quinte, *ut ut fa ut?* Non, non. Refusons plutôt au Grecs toute espèce d'harmonie que de leur attribuer une désinence harmonique de cette espèce, désinence plus baroque que notre ton du quart & notre tierce de Picardie.

Mais je ne veux employer ici que la plus simple de toutes les harmonies possibles. Un simple accompagnement de l'échelle grecque avec octave, quinte & quarte :

Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*
Fa ✻	*sol*	*la*	*si*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi*	:	*fa* ✻	*sol*	*la*	*si*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi.*
Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*
Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*

que j'arrange de la manière suivante pour faire voir aux moins clairvoyans, des dessins & des reprises dans l'harmonie grecque.

Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*
					Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi.*
										Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*
															mi	*fa*	*sol*	*la.*

Je pourrois encore faire usage du principe d'Aristoxène, p. 20-45 : « Que tout intervalle formé par l'octave & un intervalle consonnant, est lui-même une consonnance; & à l'aide de ce principe erroné, (Voyez mes art. *Octave* & *Renversement.*) multiplier, à l'exemple des Aristoxéniens, les renversemens d'accords, & les transpositions de parties à différentes octaves. Je pourrois encore diviser l'échelle grecque de deux autres manières, relativement aux trois formes de tétracordes que j'ai indiquées d'après Euclide; mais je me contente de cet accompagnement pour prouver que la plus simple harmonie que l'on puisse prêter aux Grecs, produisoit nécessairement dans différentes parties & à différens intervalles, des répétitions du même chant.

Mais je trouve, il faut l'avouer, entre elles & les *fugues* modernes, deux différences très-marquées. 1°. Le dessein des *fugues* modernes s'étend ordinairement

ment de la ton que à la dominante incluſivement, & la repriſe de la dominante à l'octave de la tonique ; ce qui donne au deſſin l'étendue d'une quinte, & celle d'une quarte à la repriſe, ou réciproquement. La repriſe grecque avoit la même forme & la même étendue que le chant principal. 2°. Le deſſin & la repriſe modernes ſont toujours dans le même mode. Le deſſin & la repriſe grecques étoient néceſſairement dans deux modes différens : *ſi ut re mi*, en *ut ; mi fa ſol la*, en *fa.* (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. IV, p. 146.)

Donc les chants grecs à répétition n'étoient pas de véritables *fugues*, mais de ſimples *imitations.* Au reſte, imitations ou *fugues*, je cède volontiers aux modernes, aux Goths, ſi l'on veut, l'honneur de cette invention, s'il eſt vrai que les *fugues* ne ſont que « des monſtres difformes, des monumens de mauvais goût, qu'il faut reléguer dans les cloîtres, comme dans leur dernier aſyle. » *Extrait d'une lettre de Rouſſeau ſur les ouvrages de M. Rameau.*

Les *fugues*, à dire le vrai, ſortent ſi naturellement de l'harmonie du quinzième ſiècle, qu'on ne peut guères, ſans bleſſer la vraiſemblance, reculer plus loin l'époque de leur invention. On ſait que l'accompagnement de la gamme n'étoit au quinzième ſiècle que d'accords parfaits majeurs & mineurs ſans dièſes ni bémols. (Voyez mon art. *Accords*, p. 34-35.)

1re. Partie.	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol.*	
2e. Partie.	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi.*	I.
3e. Partie.	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut.*	

Ici la *fugue* ſaute aux yeux, &, ſi l'on peut ainſi dire, aux oreilles. Cependant, pour rendre plus ſaillantes les repriſes, on retranche les deux premières notes de la ſeconde partie, & les quatre premières de la troiſième.

ſol	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol.*	
		ſol	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi.*	II.
				ſol	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut.*	

Pour faire commencer le deſſin par la tonique, on retrancha de ce dernier exemple les trois premières notes de chaque partie.

ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol.*	
		ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi.*	III.
				ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut.*	

Cette harmonie fut, comme on l'a vu, art. *Accords*, l'origine de la diſtinction des accords en majeurs & mineurs. Mais comme tout l'artifice de la repriſe ne conſiſtoit qu'à faire commencer une partie à la troiſième note de la partie immédiatement adjacente, on ajouta, en ſuivant le même mécaniſme, une quatrième partie aux graves des trois premières, & telle fut l'origine des accords de ſeptième.

ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut.*	
		ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la.*	IV.
				ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa.*	
						ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re.*	

Une cinquième partie produiſit les accords de neuvième ; une ſixième ceux de onzième. Voilà très-certainement l'origine la plus naturelle qu'on puiſſe aſſigner à la diſſonance. Je ne la ſoupçonnois pas lorſque je fis l'art. *Accords.*

Mais cette harmonie avoit un défaut conſidérable. Les différentes octaves des mêmes chants y étoient dans une même partie battus à contre-ſens. Le premier *ut* de la première partie étoit ſur un levé, le ſecond ſur un frappé, ou réciproquement. Donc les différentes parties étoient toujours à contre-temps, relativement à l'octave de la première. Quand la première commençoit l'octave du deſſin par un frappé, les parties commençoient leurs repriſes par un levé, & réciproquement ; on y remédia en répétant le *ſol* dans chaque octave, & cette heureuſe innovation, en rétabliſſant la meſure, ſimplifia conſidérablement l'harmonie des *fugues.*

ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut.*	
		ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*ſol*	*la.*	V.
				ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol.*	
						ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi.*	

Cette harmonie n'eſt abſolument compoſée que des renverſemens des accords *ſenſible* & de ſixte-ajoutée.

On avoit ſeulement la précaution de retrancher le *la* du dernier accord, & de lui ſubſtituer un *ſol*. Pourquoi cela? Parce que le *la* de l'accord de ſixte ajoutée n'eſt pas le véritable *la* du corps ſonore. L'un fait une diſſonance avec le *ſol*, l'autre une véritable conſonnance. (Voyez cet accord dans mon art. *Fondamental*, *accords fondamentaux.*)

Il n'y avoit plus qu'un pas à faire pour porter l'harmonie des *fugues* à ſa perfection. On le fit; on ſe haſarda, comme par licence, de diéſer le ſecond *ſol*, ſoit pour donner à la ſeconde partie de la gamme un chant plus diatonique, ſoit pour mieux marquer le temps fort du *la* adjacent, ce qui produiſit l'accord de ſeptième diminuée avec tous ſes renverſemens & ſa véritable ſalvation.

ut re	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la.*	VI.
	ut re	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol.*	
		ut re	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut re*	*mi.*	
			ut re	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut.*	

Quelque vive ſenſation qu'eut fait dans ſon origine cette eſpèce de répétition magique du même chant dans pluſieurs parties ſucceſſives, il n'étoit pas poſſible que l'on ſe bornât long-temps à de ſimples repriſes à l'uniſſon. Heureuſement la variété n'étoit pas difficile à introduire dans les *fugues :* au premier coup d'œil jeté ſur les exemples V & VI, on voit que le deſſin *ut re mi fa ſol* peut avoir pour repriſes les chants *mi fa ſol ſol la*, ou *mi fa ſol ſol* * *la*; *ſol ſol la ſi ut*, ou *ſol ſol* * *la ſi ut*; & *la ſi ut re mi*; c'eſt-à-dire, que la même harmonie fournit des repriſes à l'uniſſon, à la tierce, à la quinte & à la ſixte en deſcendant; mais on préféra d'abord les repriſes à la quinte, parce qu'elles achèvent l'octave diatonique commencée dans le deſſin. En effet, qu'on y faſſe quelque attention, on verra qu'une repriſe à l'uniſſon a l'air de contrefaire le deſſin; qu'une repriſe à la tierce ou à la ſixte, a l'air de l'accompagner; mais une repriſe à la quinte a l'air de lui répondre. Cependant les repriſes à l'uniſſon s'offrent ſi naturellement dans l'harmonie propre aux *fugues*, qu'il y auroit de l'humeur à les refuſer. On réſolut donc d'entremêler les *fugues* à la quinte avec celles à l'uniſſon.

ut re	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la.*	VII.
			ſol ſol *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol.*	
						ut re	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut re*	*mi.*	
									ſol ſol *	*la ſi*	*ut.*	

Les repriſes étoient plus preſſées lorſque le deſſin étoit dans la partie la plus grave.

			ſol ſol *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol.*	VIII.
		ut re	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut re*	*mi.*	
	ſol ſol *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut.*	
ut re	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la.*	

On ſe permit auſſi de renverſer cette harmonie, & alors il paſſa pour conſtant que toute eſpèce de repriſe à l'uniſſon, à la quinte, à la tierce, à la ſixte, peut ſe faire ſur ou ſous la troiſième note de la partie antécédente.

ut re	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la.*	IX.
	ſol ſol *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut.*	
		ut re	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut re*	*mi.*	
			ſol ſol *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol.*	

Mais on a toujours fait beaucoup plus d'uſage des repriſes à la quinte que de toutes les autres. J'en ai dit la raiſon. Lorſqu'on voulut avoir des repriſes à la quarte, on ſupprima la première partie de l'exemple IX, & on en ajouta une au grave.

ſol ſol *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut re*	*mi.*	X.
	ut re	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol.*	
		ſol ſol *	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la.*	
			ut re	*mi fa*	*ſol ſol* *	*la ſi*	*ut.*	

J'examinerai ailleurs (art. *octave & renverſement*), ſi cette tranſpoſition des parties à l'octave (ou à d'autres intervalles), eſt conforme aux vrais principes de l'harmonie. Mais étoit-elle néceſſaire pour avoir une repriſe à la quarte grave du ſujet? Voilà le véritable point de la queſtion.

Il s'agit, pour la réſoudre, de ſavoir ſi entre le

chant *ut re mi fa ſol* & ſa baſſe fondamentale, on peut trouver une partie à la quarte, qui, comme la repriſe à l'uniſſon, puiſſe faire ſes rentrées à chaque meſure du ſujet. Il faut donc connoître la baſſe fondamentale de l'exemple VI. Pour cela il faut chercher dans l'harmonie naturelle, fig. 40, les deux accords les plus reſſemblans à *re fa ſol ✻ ſi*, & *mi ſol la ut*, & qui aient la même ſalvation. Or ces deux accords harmoniques ſont *re ſv ta ſi*, dont le ſon fondamental eſt *ut I*, (col. I) & *mi ſol jv ut*, dont le ſon fondamental eſt *ut II*, (col. II). (Voy. ces accords dans mon art. *fondamental*, *accords fondamentaux*).

Donc la baſſe fondamentale de l'exemple VI eſt: *ut*$_2$, *ut*$_1$, *ut*$_2$, *ut*$_1$, *ut*$_2$, &c. Les harmoniſtes qui ne ſavent pas encore que l'octave eſt au nombre des intervalles fondamentaux, peuvent lire mon art. *baſſe fondamentale*, nº II.

Or dans l'harmonie de cette baſſe fond. par octaves, la partie immédiatement adjacente au grave du chant *ut re mi ſv ſol*, &c. eſt *ſol jv ut re mi*, &c.; accompagnement qu'on peut faire commencer à une meſure quelconque du chant *ut re mi ſv ſol.* (Voyez la *fig.* AB.

ut re	*mi ſv*	*ſol ta*	*jv ſi*	*ut ut ✻*	*re re ✻*	*mi*, &c.	
	ſol jv	*ut re*	*mi ſv*	*ſol ta*	*jv ſi*	*ut*.....	XI.
		ſol jv	*ut re*	*mi ſv*	*ſol ta*	*jv*.....	
			ſol jv	*ut re*	*mi ſv*	*ſol*.....	

Donc la tranſpoſition à l'octave n'étoit pas néceſſaire pour avoir une repriſe à la quarte au-deſſous du ſujet *ut re mi fa ſol.*

L'harmonie de l'exemple V, préférée par quelques compoſiteurs timides ou ignorans, appartient auſſi à la baſſe fondamentale par octaves: *ut*$_2$, *ut*$_1$, *ut*$_2$, *ut*$_1$, *ut*$_2$, &c. Car, 1°. le genre diatonique n'a dans chaque mode pour ſons fondamentaux que le générateur, ſon octave, ſa douzième et ſa double octave en montant: en *ut*; *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4. (Voy. mon art. *baſſe fond.* nº IV, et la fig. 40; col. I, II, III, IV). 2°. Dans la meſure à deux tems les colonnes paires de l'harmonie naturelle, fig. 40, fourniſſent l'harmonie des tems forts, et les impaires celle des tems foibles. (Voy. mon art. *baſſe fond.* n°. III). Or l'accord *ſol ſi re fa* de l'exemple V qui eſt dans la meſure à deux tems, ne ſe trouve placé que dans les tems foibles, & l'accord *mi ſol la ut* que dans les tems forts. Donc on ne doit chercher l'accord *mi ſol la ut* que dans les col. II et IV, fig 40; et *ſol ſi re fa* que dans les colonnes I et III. Or le *mi ✻* de la troiſième colonne ne ſe réſout jamais ſur les *ſol* adjacens, mais ſur le *mi*, le *mi ✻*, ou le *ſv*, ſuivant la différence des octaves et des mouvemens fondamentaux. Donc le *fa* de l'exemple V n'appartient point à l'harmonie de *ſol* III; donc il ne peut avoir pour fondamental que *ut I.* En effet le *fa* II de la première colonne ſe réſout ſur le *ſol* adjacent. (Voy. mes articles *baſſe continue*, n°. V, et *F ut Fa*). Donc l'accord *ut mi ſol la* de l'exemple V a pour fondamental *ut* II; donc les harmonies des exemples V et VI ont la même baſſe fondamentale.

Obſervez néanmoins que le *ſol* de l'accord *ſol ſi re fa*, ſoit que cet accord appartienne à l'harmonie de *ſol* III, ou à celle de *ut* I, ne ſe réſout jamais ſur le *la* adjacent, mais qu'il reſte conſtamment en place. Donc la repriſe de l'exemple V ne devroit pas être *ſol ſol la ſi ut*, mais *ſol ſol ſol ſi ut*; mais le premier de ces chants pèche contre la loi des ſalvations; le mouvement du ſecond n'eſt pas aſſez ſemblable à celui du ſujet: donc le ſecond *ſol* de la repriſe de l'exemple V doit être néceſſairement diéſé, comme dans l'exemple VI; donc l'harmonie du ſixième exemple convient mieux à la *fugue* que celui du cinquième.

Mais enfin, cette ſucceſſion, *re fa ſol ✻ ſi*; *mi ſol la ut*, & tous ſes renverſemens, puiſque les renverſemens ont lieu, ne produiſent qu'une marche aſcendante. On fit diverſes tentatives pour varier la marche de chaque partie. Comme tout ſon d'une colonne impaire doit, dans la meſure à deux temps, ſe réſoudre ſur celui des harmoniques adjacens dans la colonne paire ſuivante, avec lequel il fait le moindre intervalle, (voy. mon art. *baſſe fondamentale*, n°. V) il s'enſuit que le *fa* des modernes, qui fait un moindre intervalle avec le *mi* qu'avec le *ſol* adjacent, doit ſe réſoudre plutôt ſur le *mi* que ſur le *ſol.* On le ſentit, et l'on fit ſuccéder à *re fa ſol ✻ ſi*, l'accord *mi la ut*, au lieu *de mi ſol la ut.* Mais cette ſucceſſion n'eſt ſupportable que dans le tempérammment de la gamme moderne: or le tempérammment qui n'eſt qu'une altération arbitraire des rapports du ſyſtême naturel, doit-il l'emporter ſur les lois phyſiques de l'harmonie? Auſſi nos théoriciens n'ont-ils fait juſques à préſent que de vains efforts pour aſſigner une origine vraiſemblable à l'accord de ſeptième diminuée, *ſol ✻ ſi re fa*; pourquoi cela? Parce qu'ils s'entêtent à l'attribuer au mode mineur de *la*, au lieu qu'il eſt réellement en majeur d'*ut*: *re fa ta ſi*; *mi ſol la ut.* Or *mi ſol la ut*, ou *ut mi ſol la*, 4, 5, 6, 7, eſt un véritable accord parfait majeur. (Voyez mon art. *fondamental*; *accords fondamentaux*).

D'autres harmoniſtes changèrent le *ſol ✻* de *re fa ſol ✻ ſi* en *la b*, pour rappeler le *ſol* de l'accord de ſixte-ajoutée. Savoient-ils déjà que l'accord *la ut mi*, que nous appelons *accord parfait mineur de la*, n'eſt qu'un accord de ſixte ajoutée, un accord parfait majeur d'*ut*, dont on a retranché la quinte? (voyez

mon art. *mineur*;) je ne le crois pas : car en rappelant le *sol*, ils chassèrent le *la*; *re fa la b si*; *mi sol ut*. Après différens changemens, cet accord *re fa la b si*, devint enfin l'accord *fa la b ut*, qui continua toujours à se sauver sur *mi sol ut*. Cette dernière succession *fa la b ut*, *mi sol ut*, parut si heureuse aux harmonistes des seizième & dix-septième siècles, qu'elle servit de formule pour la terminaison de tous les modes mineurs. (Voy. *Ton-du-quart*, et *tierce de Picardie*.)

Q. g. h. Quelques théoriciens regardent comme une licence le bémol placé quelquefois dans une des parties de la *fugue*, sur la septième note du ton, ou le dièse placé sur la quatrième. Je ne vois là autre chose qu'un changement de mode : je prends pour sujet *ut re mi fa sol*; je suis en *ut* : la réplique sera, *sol sol la si ut*. Si je veux passer en *fa*, je bémolise le *si*; alors *re mi fa sol* & *sol la si b ut* ne forment plus une *fugue*, mais une simple imitation. Si je veux dans ce nouveau mode rappeler ma *fugue*, je le fais en substituant le *fa* au premier *sol* du chant *sol sol la si ut*; et j'ai pour reprise *ut ut re mi fa*, chant très-peu différent de *ut re mi fa sol* : si au contraire je veux passer d'*ut* à *sol*, je dièse le *fa* du chant principal *ut re mi fa sol* : alors *re mi fa* ✻ *sol*, & *sol la si ut* forment une imitation, et font passer l'harmonie d'*ut* en *sol*. Pour rappeler ma *fugue*, je change *sol sol la si ut* en *sol la si ut re*, qui devient le chant principal : passant ainsi de la *fugue* a l'imitation, et de l'imitation à la *fugue*, je puis, par des altérations presqu'insensibles, parcourir successivement tous les modes possibles.

R. Quelle est donc la différence entre une *fugue* & une imitation ? 1°. Toutes les reprises de la *fugue* sont toujours dans le même mode que le sujet; l'imitation, lorsqu'elle n'est pas à l'unisson, se fait toujours dans un mode différent de celui du chant imité. 2°. La reprise de la *fugue* se fait toujours dans une partie différente de celle du sujet : l'imitation peut se faire dans la même partie. 3°. La reprise, excepté celle à l'unisson, doit toujours être formée d'intervalles semblables à ceux du sujet : (voy. mon art. *intervalles*). L'imitation est formée d'intervalles égaux; de sorte que le sujet & l'imitation doivent toujours former le même chant, à l'octave, à la quinte, à la quarte, à l'unisson, &c. 4°. La reprise d'une *fugue* peut toujours faire partie de l'accompagnement du sujet; l'imitation ne le peut que lorsque toutes les parties marchent par mouvemens semblables, et par intervalles égaux, comme dans l'harmonie du cornet. (Voy. *Cornet*) 5° Dans la *fugue parfaite*, tous les sons sujets à salvation montent ou restent en place; car la basse fondamentale par octaves n'a que ces deux espèces de salvations : au lieu que tous les chants, toutes les harmonies, toutes les salvations possibles conviennent à l'imitation.

F. Une imitation qui ne répète que les derniers sons d'une phrase, est un *écho*. Remarquez que l'écho n'est pas la résonnance des corps sonores, mais la réflexion de cette résonnance : or il en est des réflexions du son comme de celles de la lumière; la première est toujours plus sensible, plus vive, plus fidelle que la seconde, celle-ci que la troisième, &c Donc si l'on fait entendre des échos d'échos, le premier doit être plus fort que le second, le second que le troisième, &c. Si le premier *écho* répète sept à huit sons, le second ne doit en répéter que cinq à six, le troisième que trois ou quatre. Les échos ne conviennent guères qu'à la musique pastorale : on peut les employer à l'orgue pour les Noëls. Mais en général, l'usage devroit en être aussi rare dans la musique d'église que l'abus en est fréquent chez les médiocres organistes.

Quelque légère que soit cette esquisse de l'origine et des progrès de la *fugue*, elle doit donner de cette composition une idée beaucoup plus précise & plus exacte que toutes celles qu'on en peut prendre dans les théories modernes.

La *fugue* est, dit Rousseau, art. *fugue*, une pièce ou un morceau de musique où l'on traite, selon certaines règles d'harmonie & de modulation, un chant appelé sujet, en le faisant passer successivement & alternativement d'une partie à une autre.

La *fugue*, dit d'Alembert, *Elémens de musique*, p. 206, consiste à faire répéter alternativement ce chant (le sujet) dans le dessus et dans la basse, ou même dans toutes les parties, s'il y en a plus de deux.

La *fugue*, dit Béthizy, *Exposition de la théorie & de la pratique de la musique*, p. 310, est un trait de chant, exécuté par une partie, et repété par une autre à la quarte ou à la quinte, suivant certaines règles.

Cette définition, continue Béthizy, est un peu différente de la manière dont M. Rameau parle de la *fugue*. Il ne fait pas entendre que la répétition se fasse toujours à la quarte ou à la quinte; il permet même, par la neuvième de ses règles, qu'elle se fasse à l'unisson ou à l'octave.... Quoi qu'il en soit, on appellera si l'on veut *fugue* à l'unisson ou à l'octave ce que j'appelle simplement imitation. Cette sorte d'imitation à l'unisson ou à l'octave, ne demande aucune règle, & n'exige point cette circonspection avec laquelle, dans une *fugue*, on fait répéter par une partie un trait de chant qu'une autre partie vient de dire.

Selon certaines règles : suivant certaines règles. Voilà des expressions bien générales, bien vagues; tout se fait selon certaines règles.

En le faisant passer d'une partie à une autre : répéter ce chant dans le dessus & dans la basse, ou même

dans toutes les parties : un trait de chant exécuté par une partie, & répété par une autre. Tout cela n'eſt vrai que des repriſes à l'uniſſon du ſujet ; & Rouſſeau & Béthizy ne mettent au nombre des *fugues* que celles dont les repriſes ſe font à la quarte ou à la quinte. Or une repriſe à la quarte, à la quinte & à tout autre intervalle, eſt un véritable accompagnement du ſujet, mais elle n'en eſt pas la répétition. Le ſujet ſe répète dans l'imitation ; mais il s'accompagne dans la *fugue* : comment cela ? Par mouvemens & par intervalles ſemblables.

EXEMPLE DES REPRISES A TOUS LES INTERVALLES CONSONNANS.

XII.

1re. Partie.	*ut*	*ut* ✻	*re*	*re* ✻	*mi*	*mi* ✻	*ſv*	*ſv* ✻	*ſol.*
	16	17	18	19	20	21	22	23	24
2e........	*jv*	*ſi*	*ut*	*ut* ✻	*re*	*re* ✻	*mi*	*mi* ✻	*ſv.*
	14	15	16	17	18	19	20	21	22
3e........	*ſol*	*ta*	*jv*	*ſi*	*ut*	*ut* ✻	*re*	*re* ✻	*mi.*
	12	13	14	15	16	17	18	19	20
4e........	*mi*	*ſv*	*ſol*	*ta*	*jv*	*ſi*	*ut*	*ut* ✻	*re.*
	10	11	12	13	14	15	16	17	18
5e........	UT	RE	MI	ƎV	SOL	*ta*	*jv*	*ſi*	*ut.*
	8	9	10	11	12	13	14	15	16
6e........	*ſol*	*jv*	*ut*	*re*	*mi*	*ſv*	*ſol*	*ta*	*jv.*
	6	7	8	9	10	11	12	13	14
7e........	*ut*	*mi*	*ſol*	*jv*	*ut*	*re*	*mi*	*ſv*	*ſol.*
	4	5	6	7	8	9	10	11	12
8e........	*ut*	*ſol*	*ut*	*mi*	*ſol*	*jv*	*ut*	*re*	*mi.*
	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Baſſe-fond.	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*
	2	1	2	1	2	1	2	1	2

On ne peut nier que cette harmonie, formée par la ſucceſſion alternative des progreſſions paire & impaire, ne ſoit régulière, qu'elle ne ſoit même la plus ſimple, la plus naturelle, celle qui marque le plus fortement la cadence. (Voyez mes art. *Baſſe fondamentale*, n°. I, 9e. *expérience*, & n°. III. *fondamental*, n°. II & *octave.*) Or toutes les parties de cet exemple, & toutes celles qu'on peut y ajouter à l'aigu, marchent par mouvemens et intervalles ſemblables : toutes peuvent commencer à chaque meſure du ſujet ; toutes peuvent ſe réunir & parler à la fois, ou ſe ſuccéder à des diſtances égales ou inégales pour faire *fugue.* (Voy. la fig.). Enfin il n'y a point d'autre baſſe fondamentale dont l'harmonie réuniſſe tous ces avantages. Il n'y en a donc point où toutes les parties, à quelque intervalle qu'elles ſoient les unes des autres, puiſſent paroître, ceſſer et reparoître, H, *ſelon la volonté du compoſiteur.* Il n'y a donc point d'harmonie qui convienne mieux à la compoſition des *fugues* que celle de la baſſe fondamentale par octaves.

Or l'exemple XII eſt une des combinaiſons de cette harmonie repréſentée, fig. , on n'a fait dans cet exemple que retrancher les ſons pairs des colonnes impaires, c'eſt-à-dire, des colonnes des temps foibles, pour mieux faire ſentir la réſolution des harmoniques impairs, la formation de la gamme diatonique naturelle, et la diſtinction des parties à différens intervalles conſonnans, qui peuvent ſe ſervir réciproquement ou alternativement de ſujets & de repriſes.

Qu'on y prenne donc pour ſujet, par exemple, UT RE MI ƎV SOL ; (5. p.) la repriſe à la quinte ſera (3. p.) *ſol ta la ſi ut ;* celle à la quarte (6. p.) *ſol jv ut re mi ;* celle à l'octave aiguë ; (1. p.) *ut ut* ✻ *re re* ✻ *mi :* à l'octave au-deſſous du ſujet, (7. p.) *ut mi ſol jv ut* ; enfin la plus grave de toutes, celle à la double octave, *ut ſol ut mi ſol.* Or y a-t-il dans cet accompagnement, dont il eſt très-facile de faire une *fugue*, & la plus naturelle de toutes les *fugues*, y a-t-il aucune répétition de partie, ſi ce n'eſt de l'uniſſon, qui peut comme toutes les parties, recommencer à une meſure quelconque du ſujet, & lui ſervir comme elle d'accompagnement et de repriſe ? Donc, excepté l'uniſſon, les repriſes de *fugues* ne ſont point des répétitions du ſujet.

Qu'eſt-ce donc qu'une *fugue* ? 1°. Les théoriciens veulent que la repriſe puiſſe commencer à une me-

ſure quelconque du ſujet, *ſelon la volonté du compoſiteur.* Or un chant peut-il commencer indifféremment à la première, à la ſeconde, à la troiſième meſure d'un autre, ſans en être un véritable accompagnement ? 2°. La repriſe doit avoir avec le ſujet la plus grande reſſemblance poſſible ; mêmes mouvemens, même nombre, même valeur de notes, &c. ; mais comment accorder cette reſſemblance avec la loi qui défend l'emploi des mêmes intervalles immédiatement conſécutifs par mouvemens ſemblables ? Je veux faire une *fugue* à la quinte. On fuſtige l'enfant de chœur qui fait deux quintes de ſuite par mouvemens ſemblables : eſt-ce parce qu'il n'en a fait que deux ? Devoit-il, pouvoit-il accompagner à la quinte une phraſe entière ? Non, non : encore une fois, les intervalles égaux par mouvemens ſemblables ne ſont permis que dans l'harmonie du cornet, dans laquelle toutes les parties ſe confondent avec la baſſe fondamentale, et ne laiſſent diſtinguer d'autre chant que celui de cette baſſe : or une telle harmonie ne peut convenir à la *fugue.* Comment donc ferons-nous reſſembler les repriſes au ſujet ? Par la ſimilitude des intervalles, ſimilitude qu'il ne faut pas confondre avec leur égalité. Deux intervalles ſont égaux lorſqu'ils ont le même rapport ; ils ſont ſemblables lorſqu'ils renferment chacun un égal nombre d'harmoniques immédiatement conſécutifs. *Ut ſol* & *ſol re* ſont, dans différens modes, deux quintes égales, dans le rapport de deux à trois. *Ut* $_{8}$ *ſol* $_{12}$; *re* $_{9}$ *ta* $_{13}$; *mi* $_{10}$ *jv* $_{14}$; *ſv* $_{11}$ *ſi* $_{15}$; *ſol* $_{12}$ *ut* $_{16}$; *ta* $_{13}$ *ut* $_{17}$ ✻ ; *ja* $_{14}$ *re* $_{18}$, &c. ſont des quintes, puiſqu'elles renferment chacune cinq harmoniques immédiatement conſécutifs : (voy. fig. 40, col. I). Elles ne ſont point égales, puiſqu'elles n'ont pas les mêmes rapports ; mais elles ſont toutes ſemblables en ce qu'elles renferment toutes le même nombre d'harmoniques immédiatement conſécutifs du même corps ſonore.

La même diſtinction n'eſt pas difficile à appliquer aux autres intervalles. (Voyez mes art. *intervalle* & *majeur.*

c. L'harmonie de l'exemple XII n'étant formée que de parties qui marchent toutes par mouvemens & intervalles ſemblables, il s'enſuit que la ſucceſſion immédiate des intervalles ſemblables par mouvemens ſemblables n'eſt pas interdite aux parties comme celle des intervalles égaux. Or y a-t-il d'autres moyens d'établir entre le ſujet & les repriſes cette parfaite ſimilitude demandée par les théoriciens, que l'emploi des intervalles ſemblables par mouvemens ſemblables ? On ne peut en aſſigner aucune ; donc le ſujet & les repriſes de la *fugue* doivent marcher par mouvemens & par intervalles ſemblables.

D'après cette obſervation, ne pourroit-on pas définir la *fugue*, une compoſition dont les parties accompagnent un trait de chant par mouvemens & par intervalles ſemblables, commencent & reprennent chacune à des diſtances égales ou inégales les unes des autres, ſelon la volonté du compoſiteur ?

D. E. W. Toutes les parties de l'exemple XII peuvent ſe ſervir réciproquement de ſujet & de repriſes; donc on peut faire des *fugues* à toutes ſortes d'intervalles ; mais d'intervalles ſemblables & non pas égaux : c'eſt toujours ainſi qu'il faut l'entendre dans cet article.

Dans la manière de concevoir & d'exprimer les intervalles à la moderne, qu'eſt-ce qu'une *fugue* à l'octave, à la quinte, à la quarte, &c. ? C'eſt celle dans laquelle la première note de la gamme du ſujet, & celle qui lui répond dans la repriſe, forment une octave, une quinte, une quarte, &c. Car puiſque les théoriciens modernes ne connoiſſent qu'un intervalle d'octave, dans le rapport de 1 à 2 ; un de quinte dans le rapport de 2 à 3 ; un de quarte dans le rapport de 3 à 4, &c. & qu'une ſuite de telles octaves, quintes, quartes, &c. immédiatement conſécutives par mouvemens ſemblables, eſt défendue en bonne harmonie ; ils ſont forcés de convenir que toutes les notes correſpondantes entre les deux parties d'une *fugue* à l'octave, ne peuvent pas être à l'octave. Il faut en dire autant des *fugues* à la quinte, à la quarte, &c. ; mais ſi l'on donne le nom d'octave, de quinte, de quarte, de tierce, &c. à à tout intervalle formé par les extrêmes de huit, de cinq, de quatre, de trois, &c. harmoniques d'un même corps ſonore immédiatement conſécutifs, alors il ſera très-vrai que dans une *fugue* à l'octave, à la quinte, à la quarte ou à la tierce, la repriſe eſt d'un bout à l'autre à l'octave, à la quinte, à la quarte ou à la tierce du ſujet.

K. L. M. On peut encore faire des *fugues* ſur d'autres baſſes fondamentales que celles d'octaves : on peut lui en ſubſtituer une par quarte ou par quinte, comme *ut* $_{2}$ *ſol* $_{3}$ *ut* $_{2}$ *ſol* $_{3}$ *ut* $_{2}$ *ſol* $_{3}$ *ut* $_{2}$; ou *ut* $_{4}$ *ſol* $_{3}$ *ut* $_{4}$ *ſol* $_{3}$ *ut* $_{4}$ *ſol* $_{3}$ *ut* $_{4}$. On peut même entremêler ces différentes baſſes, pour tirer de leur harmonie des chants plus variés que ceux de l'exemple XII ; & c'eſt dans ce choix & cette combinaiſon ſeulement que conſiſte *l'induſtrie des maîtres de muſique.* Car rien de plus facile que de trouver la repriſe d'un ſujet donné, à un intervalle quelconque. Mais trouver l'harmonie qui renferme à la fois le ſujet & la repriſe, c'eſt très-ſouvent un problême inſoluble. Mais quelque baſſe fondamentale que vous ſubſtituiez à celle de l'exemple XII, il ne faut pas vous attendre à trouver beaucoup de parties qui procèdent par mouvemens & intervalles ſemblables, ni à plus forte raiſon d'en trouver, comme dans l'exemple XII, à toutes ſortes d'intervalles. A l'égard des baſſes combinées, elles ont encore cet inconvénient, qu'elles retardent les rentrées périodiques des

parties qui ne peuvent pas, comme dans l'harmonie des basses fondamentales par octaves, par quintes ou par quartes, se faire à chaque mesure, mais seulement à chaque retour du premier son de ces basses ; de sorte que si une basse combinée ne retourne sur elle-même que de sept en sept temps, la reprise & le sujet ne pourront faire leurs rentrées alternatives que de sept en sept temps. Prenons pour exemple les deux chants par mouvemens & intervalles semblables,

	sol mi ✻	*mi re*	*mi fa*	*sol.*
	sol re	*ut sol*	*ut mi*	*sol.*
Basse-Fond.	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut.*

Ils ne sont pas susceptibles d'autres arrangemens que des suivans.

1re. Partie..	*sol mi* ✻	*mi ré*	*mi fv*	*sol*			*sol mi* ✻	*mi re*	*mi fv*	*sol.*	
	24 21	20 18	20 22	24							
2e........				*sol mi* ✻	*mi re*	*mi fv*	*sol*				XIII.
				24 21	20 18	20 22	24				
Basse-Fond.	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut.*	
	4 3	4 3	4 2	4 3	4 3	4 2	4 3	4 3	4 2	4	

1re. Partie..	*sol mi* ✻	*mi re*	*mi fv*	*sol*			*sol mi* ✻	*mi re*	*mi fv*	*sol.*	
	24 31	20 18	20 22	24			24				
2e........				*sol re*	*ut sol*	*ut mi*	*sol*				XIV.
				12 9	8 6	8 10	12				
Basse-Fond.	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut.*	
	4 3	4 3	4 2	4 3	4 3	4 2	4 3	4 3	4 2	4	

Car à quelque autre mesure que commence la seconde partie de l'exemple XIII, il y aura toujours un *fa* 22 qui se trouvera toujours sur le son fondamental *sol* 3. Ce *sol* ne peut avoir pour harmoniques que des multiples de 3, & 22 n'en est pas un. De même à quelque autre mesure que l'on fasse commencer la seconde partie de l'exemple XIV, il y aura toujours une salvation défectueuse : toujours un *re* 9 ou un *sol* 6 qui répondra au son fondamental *ut* 2 : or cet *ut* 2 fait un mouvement d'octave ; donc tous ses harmoniques impairs doivent se résoudre en montant & les pairs en restant en place. Le *re* 9 se résout en descendant & le *sol* 6 en montant ; Donc leur salvation ne convient point au mouvement fondamental d'octave.

Donc les reprises & les rentrées ne peuvent pas se faire arbitrairement à chaque mesure sur les basses fondamentales combinées, comme sur les simples. D'ailleurs les plus simples ont l'avantage d'offrir des chants plus naturels, (voyez mon article *basse fondamentale*, page 144.) & un plus grand nombre de reprises. Donc on doit les préférer dans les *fugues*, où les basses fondamentales plus compliquées ne doivent paroître de tems à autre que pour faire variété.

Le sujet de la *fugue*, qui doit en être le chant le plus remarquable, le plus saillant, le plus intéressant, étant trouvé, il faut en chercher toutes les reprises ; j'entends ses reprises à des intervalles consonnans, à l'octave, la sixte, la quinte, la quarte, la tierce majeure & la mineure ; tout cela dans le même mode. Si l'on veut en faire entendre quelques-unes à la seconde ou à la septième, on peut encore les faire succéder chacune immédiatement à une reprise à la quinte en montant ou à la quarte en descendant.

Ne recourons point, pour trouver les reprises d'un sujet quelconque, aux méthodes des modernes : laissons-là ces inutiles divisions harmonique & arithmétique de l'octave : oublions ces formules de réponse à la quinte et à la quarte, pour chaque partie de la gamme : tout cela est avantageusement remplacé par la formule générale de l'exemple XII.

Remarquez que dans cet exemple, il règne une même différence entre tous les nombres, qui représentent par les vibrations les sons correspondans de deux parties quelconques.

Entre le chant *ut re mi fv sol* (5. p.)
8 9 10 11 12.
& le chant *sol ta la si ut* (3. p.)
12 13 14 15 16.

Il règne d'un bout à l'autre une même différence 4 : & cela doit être ; car les nombres qui représentent les harmoniques d'un même corps sonore, forment une progression arithmétique dont la différence est 1. Donc le premier & le dernier extrême d'un même nombre d'harmoniques immédiatement consécutifs, en quelque endroit qu'ils soient pris de l'échelle naturelle, fig. 40, col. I, doivent toujours avoir entre eux la même différence. Donc les quintes semblables : *ut sol* : *re ta* : *mi fv* : *fv si* : *sol ut* : *ta ut* ✻ :
8 12 . 9 13 10 14 11 15 12 16 13 17
&c., doivent toutes avoir 4 pour différence : les quartes 3 : les tierces 2 : &c. Mais pour lever tout équivoque, j'appellerai désormais les intervalles semblables, deuxième, troisième, quatrième, cinquième . . . huitième, réservant les noms de seconde, tierce, quarte, quinte, octave, &c. Pour les seuls intervalles de 8 à 9, de 4 à 5 ou 5 à 6 ; de 3 à 4, de 2 à 3 & de 1 à 2. Ainsi entre *ut* 8 & *ut* 16, il y a une octave, parce que ces deux sons forment un intervalle de 8 notes diatoniques, dans le système

moderne. Mais il est de neuf sons dans la gamme diatonique naturelle ; je puis donc l'appeler *neuvième* : & j'appellerai la neuvième des modernes, *double quinte* ; leur dixième, *quinte & sixte* ; leur onzième, *double sixte* ; leur douzième, *sixte & septième* ; leur treizième, *double septième*, *&c.*

Toutes les reprises de *fugue* doivent former avec le sujet, & par conséquent entre elles, des intervalles semblables. Donc, étant donnée l'expression numérique d'une partie quelconque, on aura celle de la partie adjacente, en ajoutant à chaque nombre de la partie connue, la différence des deux extrêmes de l'intervalle proposé, si la partie cherchée est à l'aigu, & en la retranchant, si cette partie est au grave. Or, notez que la tonique, ou première note de la gamme du sujet, doit toujours être prise pour l'un des extrêmes de l'intervalle proposé. Je prends par exemple pour sujet le chant *sol fa mi re mi fa sol* des exemples XIII & XIV. La salvation du premier *fa* sur le *mi* suivant m'apprend, par l'inspection de la fig. 40, col. III & IV, que ce *fa* est un *mi* ✻, égal à 21.

Donc les nombres représentatifs de ce chant, sont 24, 21, 20, 18, 20, 22, 24. Sa tonique est donc 16. Je veux avoir la reprise de ce chant à l'octave en dessous du sujet. L'octave de *ut* 16, est *ut* 8. La différence de 16 à 8 est 8. Je retranche donc 8 de chacun des nombres représentatifs du sujet. Le résultat de mon opération, est 16, 13, 12, 10 12, 14, 16, & les sons représentés: *ut ta sol mi sol jv ut.* Je veux avoir maintenant une autre reprise à la quarte au grave. L'intervalle de quarte est de 4 à 3, ou de 8 à 6, ou de 16 à 12, la tonique égale 16. Donc sa quarte au grave égale 12. La différence de 16 à 12 est 4. Je retranche donc 4 de chacun des nombres 24, 21, 20, 18, 20, 22, 24. J'ai pour résultat; 20, 17, 16, 14, 16, 18, 20; & en notes: *mi ut* ✻ *ut jv ut ré mi.* Enfin si je veux en avoir une à la double octave en dessous, je dis : le rapport de la double octave, est de 4 à 1, ou de 8 à 2, ou de 16 à 4. Or 16 est ma tonique. Donc sa double octave est 4. De 16 à 4, la différence est 12, que je retranche encore des nombres 24, 21, 20, 18, 20, 22, 24. Et j'ai pour reste 12, 9, 8, 6, 8, 10, 12; en notes: *sol ré ut sol ut mi sol.* Je pourrois encore par la même methode, trouver d'autres reprises tant au grave qu'à l'aigu de la tonique. Mais je m'arrête à l'aigu, lorsque je m'apperçois que mes chants deviennent trop chromatiques, ou qu'ils donnent dans l'enharmonique, & en général, lorsqu'ils ne m'offrent plus une mélodie agréable. Je m'arrête au grave, lorsque les chants trouvés n'offrent plus que de grands intervalles, plus convenables à un accompagnement qu'à une réponse de *fugue.*

Donc, *règle générale*, étant donné un sujet en *ut*, (car la fig. 40 est faite pour le mode d'*ut.*) il faut 1°. chercher l'expression numérique de la tonique ou première note de la gamme du sujet. Le nombre qui représente cette tonique est toujours 16, si le sujet contient des dièses. Car *ut* 16 est le premier terme de la gamme chromatique, *ut ut* ✻ *re re* ✻ *mi mi* ✻ &c. 16, 17, 18, 19, 20, 21, &c. Fig. 40, col. I. Ce nombre sera toujours 8, s'il n'y a dans le sujet aucun dièse ni à la clef, ni accidentel. Cependant si le sujet contenoit un *sol* ✻, qui fit partie de l'accord *re fa sol* ✻ *si*, comme dans l'exemple VI & les suivans; ce *sol* ✻, qui représente le *ta*, treizième harmonique d'*ut* 1, ne seroit point censé faire partie de la gamme chromatique. Si au contraire le sujet contient un *fa*, qui se résolve sur le *mi* du tems fort suivant, ce *fa* sera un *mi* ✻, septième harmonique de *sol* 3. Donc le sujet qui contient un tel *fa*, fait partie de la gamme chromatique. 2°. Il faut chercher au-dessus ou au-dessous de la tonique, fig. 40, col. I. Le son qui désigne l'intervalle que l'on veut mettre entre le sujet & sa réponse. Prendre la différence des nombres qui représentent ce son & la tonique. 3°. Prendre la valeur numérique de tous les sons du sujet. 4°. Retrancher la différence trouvée de chacun des nombres du sujet; lorsque la reprise est au grave, l'ajouter si elle est à l'aigu. Le résultat exprimera en nombres la reprise cherchée. 5°. Il ne reste donc plus qu'à chercher dans la col. I, fig. 40, les notes qui répondent à ces derniers nombres, qui seront celles de la reprise.

On pourroit encore trouver les reprises des *fugues*, sans faire ni addition ni soustraction; mais avec le seul secours de la col. I, de la fig. 40. Prenons toujours pour exemple, le chant *sol fa mi re mi fa sol* ; ou plutôt : *sol mi* ✻ *mi re mi jv sol*, dont je cherche la réponse à la double octave en dessous. Je compte depuis *ut* 16 jusques à *ut* 4, combien il y a d'harmoniques. J'en trouve treize, y compris la tonique. Or, tous les sons du sujet, sont dans la première colonne de la fig. 40. Tous ceux de la réponse cherchée s'y trouvent aussi, puisque le sujet d'une *fugue* & toutes ses répliques, doivent être dans le même mode. Je prends donc le treizième harmonique au-dessous de *sol*, le treizième au-dessous de *mi* ✻, le treizième au-dessous de *mi*, de *ré*, de *mi*, de *jv*, & de *sol* : opération qui me donne nécessairement le chant *sol re ut sol ut mi sol*, déjà trouvé par le calcul. Si je veux avoir une reprise à l'octave aiguë, je vois fig. 40, col. I, que *ut* 32 est le dix-septième harmonique au-dessus d'*ut* 16. Donc en prenant le dix-septième harmonique au-dessus de chacun des sons du sujet, je dois trouver, comme j'ai déja fait par le calcul, le chant *mi jv* ✻ *jv mi* ✻ *jv jv* ✻ *sol.* Même méthode pour tout autre intervalle. Peut-on rien imaginer de plus simple que le mécanisme harmonique?

Oui : on peut encore abréger l'opération au moyen de la table suivante, qui, présente dans une seule partie tous les sons de la gamme diatonique ou chromatique d'*ut*; & dans les parties adjacentes, tous les sons correspondans des reprises à quelqu'intervalle qu'on les prenne.

Que

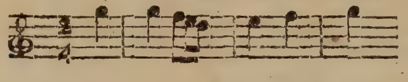
Que le chant du ſujet ſoit diatonique, chromatique ou mixte, on trouvera toujours toutes ſes notes dans la partie marquée *tonique*; les ſons correſpondans d'une repriſe à la quinte au-deſſus du ſujet, dans la partie marquée *quinte*, &c. Ainſi j'obſerve que les ſons du ſujet, *ſol mi* ✲ *mi re mi fa ſol*, ſe trouvent dans les colonnes 9, 6, 5, 3, 5, 7, 9. Donc les repriſes, à quelqu'intervalle qu'on les prenne, doivent ſe trouver dans les mêmes colonnes. J'écris donc ces nombres au-deſſous de mon ſujet: *ſol*[9] *mi*[6] ✲ *mi*[5] *re*[3] *mi*[5] *fa*[7] *ſol*[9]. Puis, ſi je veux avoir une repriſe à la quarte au grave, je la cherche dans la partie marquée *quarte*, & j'y prends les notes qui ſe trouvent dans les colonnes 9, 7, 5, 3, 5, 7, 9, qui ſont: *fa re* ✲ *re ut re mi fa*, & ainſi des autres. Il eſt évident que cette table ne laiſſe, à cet égard, aucune eſpèce de difficulté.

Colonnes........	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	Colonnes.
Double octave....	*ut*	*ut*‡	*ut*✲	*ut*❋	*re*	*re*‡	*re*✲	*re*❋	*mi*	*mi*‡	*mi*✲	*mi*❋	*fa*	*fa*‡	*fa*✲	*fa*❋	*ſol*	Octave.
Octave & d. quarte.	*ſi*	*ſi*✲	*ut*	*ut*‡	*ut*✲	*ut*❋	*re*	*re*‡	*re*✲	*re*❋	*mi*	*mi*‡	*mi*✲	*mi*❋	*fa*	*fa*‡	*fa*✲	Double octave.
Demi-ſeptième....	*la*	*la*✲	*ſi*	*ſi*✲	*ut*	*ut*‡	*ut*✲	*ut*❋	*re*	*re*‡	*re*✲	*re*❋	*mi*	*mi*‡	*mi*✲	*mi*❋	*fa*	Sixte & d. quarte.
Sixte & demi-quarte.	*ſol*	*ſol*✲	*ta*	*ta*✲	*la*	*la*✲	*ſi*	*ſi*✲	*ut*	*ut*‡	*ut*✲	*ut*❋	*re*	*re*‡	*re*✲	*re*❋	*mi*	Octave.
Quinte & ſixte....	*mi*	*mi*✲	*fa*	*fa*✲	*ſol*	*ſol*✲	*ta*	*ta*✲	*la*	*la*✲	*ſi*	*ſi*✲	*ut*	*ut*‡	*ut*✲	*ut*❋	*re*	Sixte mineure.
Double quinte....	*re*	*re*✲	*mi*	*mi*✲	*fa*	*fa*✲	*ſol*	*ſol*✲	*ta*	*ta*✲	*la*	*la*✲	*ſi*	*ſi*✲	*ut*	*ut*‡	*ut*✲	Quarte.
Octave..........	ut	ut✲	re	re✲	mi	mi✲	fa	fa✲	ſol	ſol✲	ta	ta✲	la	la✲	ſi	ſi✲	ut	Tonique.
Sixte..........	*la*	*ſi*	*ut*	*ut*✲	*re*	*re*✲	*mi*	*mi*✲	*fa*	*fa*✲	*ſol*	*ſol*✲	*ta*	*ta*✲	*la*	*la*✲	*ſi*	Tierce mineure.
Quinte..........	*ſol*	*ta*	*la*	*ſi*	*ut*	*ut*✲	*re*	*re*✲	*mi*	*mi*✲	*fa*	*fa*✲	*ſol*	*ſol*✲	*ta*	*ta*✲	*la*	Seconde majeure.
Tierce majeure...	*mi*	*ſol*	*ſol*	*ta*	*la*	*ſi*	*ut*	*ut*✲	*re*	*re*✲	*mi*	*mi*✲	*fa*	*fa*✲	*ſol*	*ſol*✲	*ta*	Tierce majeure.
Tonique........	UT	RE	MI	FA	SOL	TA	LA	SI	UT	*ut*✲	*re*	*re*✲	*mi*	*mi*✲	*fa*	*fa*✲	*ſol*	Quinte.
Quarte..........	*ſol*	*la*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*ta*	*la*	*ſi*	*ut*	*ut*✲	*re*	*re*✲	*mi*	*mi*✲	*fa*	Sixte.
Octave..........	*ut*	*mi*	*ſol*	*la*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*ta*	*la*	*ſi*	*ut*	*ut*✲	*re*	*re*✲	*mi*	Demi-quarte.
Double octave....	*ut*	*ſol*	*ut*	*mi*	*ſol*	*la*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*ta*	*la*	*ſi*	*ut*	*ut*✲	*re*	Octave.
Colonnes........	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	Colonnes.

XV.

Lorſqu'on a tiré de cette table toutes les repriſes qu'on ſe propoſe d'employer, on cherche la baſſe fondamentale du ſujet. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, II^e. Problême, page 155), auquel je n'ai rien à ajouter ici, ſinon qu'il faut toujours employer par préférence les baſſes fondamentales les plus ſimples, parce qu'elles offrent, comme je l'ai déjà fait obſerver ci-deſſus, une harmonie plus douce, des chants plus naturels, & des retours plus fréquens aux réponſes des *fugues*.

Il arrivera très-ſouvent qu'aucune de vos baſſes fondamentales ne comportera la repriſe que vous voudriez faire au ſujet. Ainſi celle des exemples XIII & XIV ne donne pas les chants *ut*$_{16}$ *ta*$_{13}$ *ſol*$_{12}$ *mi*$_{10}$ *ſol*$_{12}$ *ju*$_{14}$ *ut*$_{16}$, *mi*$_{20}$ *ut*$_{17}$ ✲ *ut*$_{16}$ *ju*$_{14}$ *ut*$_{16}$ *re*$_{18}$ *mi*$_{20}$; car les ſons *ta*$_{13}$ & *mi*$_{10}$ du premier, ni les ſons *ut* ✲$_{17}$ & *ju*$_{14}$ du ſecond, qui répondroient au ſon fondamental *ſol* III, ne peuvent être ſes harmoniques, puiſqu'aucun d'eux n'eſt multiple de trois. Mais avec de légers changemens, on obtient quelquefois une baſſe fondamentale moins ingrate que la première. Par exemple, toutes les notes ſont ſuppoſées d'égale valeur dans les exemples XIII & XIV; mais ſi l'on note ainſi le ſujet,



il aura pour baſſe fondamentale celle de l'exemple XII, parce que ce chant ainſi noté équivaut à celui-ci: *ſol ſol re mi ſu ſol*, ou *ſol ut re mi ſu ſol*, ou enfin *ut ut re mi ſu ſol*; duquel je ſuppoſe toutes les notes d'égale valeur.

Cet article n'eſt point un traité particulier de la *fugue*, mais un ſimple eſſai, dont l'objet primitif & immédiat eſt de prouver qu'elle a non-ſeulement ſon principe, mais une exiſtence formelle dans l'harmonie naturelle, & qu'il faudroit plus d'attention pour ſe diſtraire du retour périodique des mêmes chants, que renferme la plus ſimple des harmonies, celle de la baſſe fondamentale par octave, que pour les y trouver. Je vais cependant, pour compléter autant que je le puis, cet article, le terminer par quelques obſervations ſur les principales règles de la *fugue*, que l'on trouve dans les traités de muſique les plus connus.

T. U. « Le ſujet procède de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique. »

La gamme eſt la formule la plus exacte d'une phraſe de muſique régulièrement coupée; & le repos intermédiaire le plus ſenſible de cette phraſe, c'eſt celui de la dominante. Or, la repriſe d'une *fugue* eſt une réponſe au ſujet, & le ſujet eſt proprement la demande ou la première partie d'une phraſe dialoguée. La converſation doit-elle ou peut-elle être ſi méthodiquement, ſi uniformément, ſi ennuyeuſement compaſſée, que la réplique d'un interlocuteur ſoit toujours la moitié & le complément de la phraſe commencée par un autre?

« En montant ou en deſcendant. »

Il y a deux erreurs tellement enracinées dans la tête des harmoniſtes modernes, le renverſement des parties & l'accompagnement de la gamme en deſcendant, que je déſeſpère de parvenir jamais à les déſabuſer. Voyez cependant mes articles *Gamme* & *Renverſement*.

V. « Toute *fugue* a ſa réponſe dans la partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé. »

Partie concertante, oui; partie d'accompagnement, je le nie. Il n'eſt certainement pas défendu de remplir, par l'harmonie, le vide qui ſe trouve entre un ſujet & une réponſe à la douzième ou à la double octave l'une de l'autre. A l'égard des parties concertantes, ſi le chant du ſujet eſt bien ſaillant, je ne vois pas ce qui peut empêcher d'intercaler un chant libre entre chacune des repriſes, ſur-tout ſi elles ſont à l'uniſſon.

W. « Cette réponſe doit rendre le ſujet à la quarte ou à la quinte. »

Et à l'uniſſon, & à la tierce, & à la ſixte, & à l'octave, douzième, double octave, &c., tant au grave qu'à l'aigu; car une repriſe eſt un accompagnement du ſujet par mouvemens & intervalles ſemblables. Or, on trouve ſur la baſſe fondamentale par octave, exemples XII & XV, des parties à tous ces intervalles par mouvements & intervalles ſemblables. Donc.

X. « Comme l'octave ſe diviſe en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, & l'autre ſeulement trois, en continuant de monter de la dominante à la tonique; »

Dans la gamme naturelle, il y a autant de degrés de la dominante à l'octave de la tonique, que de la tonique à la dominante: *ut re mi*; *ſu ſol*: : *ſol ta ju*; *ſi ut*.

Y. « Cela oblige de faire quelque changement dans la réponſe, pour ne pas quitter les cordes eſſentielles du mode. »

Et ces changemens ont ramené la gamme à ſa forme primitive; car les pentacordes *ſol ſol* ✲ *la ſi ut* & *ſol ta ju ſi ut*, forment le même chant au tempérament près.

Z. « Il arrive de là que la réplique à un ſujet diatonique n'eſt pas toute diatonique. «

Elle eſt toujours cenſée diatonique, puiſque le *ſol* ✲ eſt réellement repréſentatif de la note *ta*, qui eſt une des notes de la gamme diatonique.

a. b. c. d. « Il arrive de là, que la réplique à un ſujet diatonique n'eſt pas toute diatonique, ... qu'un uniſſon répond à un intervalle, & un intervalle à un uniſſon. »

Cela ne peut pas être dans l'harmonie naturelle, puiſqu'il doit toujours régner la même différence entre les nombres qui repréſentent le ſujet & une réponſe quelconque. Par conſéquent, les véritables repriſes des chants ſuivans :

	Sol	*mi*	*re*		*ut*	:	*ut*	*re*		*mi*	*fa*	*ſol*	:	*ut*	*ut*	*ſi*	*la*	*ſol*
ne ſont pas.....	*ut*	*ſi*	*la*		*ſol*	:	*ſol*	*ſol*		*la*	*ſi*	*ut*	:	*ſol*	*fa*	*mi*	*re*	*ut*,
mais...........	*ut*	*la*	*ſol*	✻	*ſol*	:	*ſol*	*ſol*	✻	*la*	*ſi*	*ut*	:	*ſol*	*ſol*	*fa*	*mi*	*ut*.

e. « Il faut que la *fugue* ſoit deſſinée de telle ſorte, que la réponſe puiſſe entrer avant la fin du premier chant. »

Pour ne pas laiſſer perdre l'idée des rapports qui lient la réponſe au ſujet. Mais cette règle n'eſt pas inviolable.

f. I. « On doit faire entrer dans le ſujet & la réponſe un égal nombre de notes, & il faut que les notes qui ſe correſpondent, ſoient de même valeur, & qu'elles ſoient placées dans les mêmes temps de la meſure. »

Cette règle ne ſouffre aucune exception; le plaiſir de la *fugue* ne peut venir que de la parfaite ſimilitude des parties. La *fugue* n'eſt point une partie néceſſaire, mais ſeulement un ornement, un agrément de la compoſition. Il faut donc lui donner toute ſa perfection, ou ne pas l'employer. Dans les choſes de pur agrément, l'artiſte doit rigoureuſement obſerver le précepte d'Horace.....

Quæ deſperat tractata niteſcere poſſe relinquit
..... *Poterat duci quia cœna ſine iſtis.*

g. « Le ſujet & la réponſe ne doivent contenir que des notes priſes de l'échelle du ton. »

De l'échelle naturelle.

i. « Quand on veut faire entendre, ſoit au commencement, ſoit au milieu d'un chœur, une *fugue* dans toutes les parties, une des parties doit offrir le ſujet, une autre la replique, une troiſième, la répétition du ſujet, une quatrième, la répétition de la replique; & s'il y a cinq parties, celle qui commence la dernière doit répéter encore le ſujet. »

On peut auſſi faire entendre le ſujet entre chacune de ſes repriſes, ou faire entendre toutes les repriſes l'une après l'autre, &c. Toutes les combinaiſons qui ne font pas oublier le ſujet, ou qui en font deſirer le retour ſont bonnes; mais qu'on ſe ſouvienne que l'octave d'une repriſe ou d'un ſujet n'eſt jamais compoſée des mêmes notes que ce ſujet ou cette repriſe. C'eſt ce que les harmoniſtes n'ont jamais ſoupçonné. Il eſt cependant facile de s'en convaincre par la ſeule inſpection de la fig. XV, dont toutes les parties repréſentent des repriſes de la gamme diatonique & de la chromatique.

I. « Le compoſiteur doit mettre tous ſes ſoins à rendre toujours le chant principal bien diſtinct..... Il y a pour cela deux moyens. »

Rouſſeau en oublie un troiſième, qui eſt peut-être le plus efficace. « Quand on veut, dit Bethiſy, faire reparoître une *fugue* dans la ſuite d'un chœur, il faut que chaque fois que le deſſin revient, ſoit comme ſujet, ſoit comme replique, *il ſe trouve ſur les plus hauts degrés d'une partie.....* Les rentrées trop baſſes ſont inutiles, parce que l'auditeur ne les apperçoit pas. *Cette obſervation eſt très-importante.* Un muſicien qui ne l'a point faite, eſt quelquefois fort ſurpris de ce qu'un chœur, qui ſur le papier lui ſemble deſſiné à merveille, ne fait à l'exécution que peu ou point d'effet. »

m. « Unité de mélodie, voilà la grande règle. » (Voyez l'article *Unité de mélodie.*)

« Comme les *fugues*, dit Mercadier, page 155, tendent plutôt à rendre une muſique bruyante qu'agréable, & à faire régner également le chant dans toutes les parties, les trio, les quatuor, les quinque (pourquoi pas les duo ?), &c., & les chœurs ont auſſi leurs places les plus convenables, & c'eſt là qu'on les emploie d'ordinaire. Souvent même, après avoir annoncé une *fugue*, on fait ce qu'on appelle une *double*, une *triple*, &c. *fugue*, en introduiſant une, deux, &c. autres *fugues* différemment deſſinées de la première, qu'on joint enſuite avec celle-ci pour les faire entendre à la fois. »

« Pour traiter les *fugues* avec ordre & facilité, il faut d'abord compoſer le deſſin d'une *fugue* & ſa réponſe, avec autant de parties qu'on veut avoir d'autres *fugues*, de telle ſorte que ces parties mêmes ſoient les deſſins de ces autres *fugues*..... Une attention qu'il faut avoir, c'eſt de faire ces divers deſſins bien différens les uns des autres, ſoit par les valeurs des notes, ſoit par leurs progreſſions. Cette eſquiſſe étant faite, il eſt facile de conduire la pièce. On commence par une ſeule *fugue*, puis on introduit ſucceſſivement les autres, qui doivent avoir leurs rentrées comme la première. Si on veut continuer, on en laiſſe une ou pluſieurs; après on les ramène... on entre-mêle, ſi l'on veut, des morceaux de goût parmi les *fugues*, pour les rendre plus ſaillantes : on y ajoute de ſimples imitations ou d'autres deſſins.... C'eſt ainſi qu'on faiſoit, ou qu'on auroit pu faire ces pièces ſi travaillées qui couroient en Italie au ſei-

zième siècle, sous le nom de *madrigaux*, qui d'ordinaire étoient à cinq ou six parties obligées, à cause du grand nombre de dessins dont elles étoient remplies. »

n. o. A l'égard de la *contre-fugue*, M. Mercadier prétend que les règles sont les mêmes que celles de la *fugue*: je ne suis point de son avis; mais il seroit trop long de dire ici pourquoi je n'en suis pas.

q. r. Ceux qui peuvent s'occuper de la confection des *canons renversés* ou *canons à double sens*, trouveront dans le même auteur toutes les notions qu'ils peuvent desirer sur cet objet ridiculement difficile.

p. Pour le canon proprement dit, on ne devroit point l'appeler *fugue perpétuelle*, mais *imitation perpétuelle*, excepté lorsque les reprises sont toutes à l'unisson..... S. A l'égard des anciennes *fugues*, appelées *canon ad diatessaron*, *canon ad diapente*, c'étoient de véritables *fugues*, différentes des canons proprement dits, en ce que les parties de ces *fugues* marchoient, autant que l'imperfection de la gamme moderne pouvoit le permettre, par mouvemens & par intervalles semblables, au lieu que les canons marchent par mouvemens semblables & par intervalles égaux. (*M. l'abbé Feytou.*)

FUGUE RENVERSÉE. C'est une *fugue* dont la réponse se fait par mouvement contraire à celui du sujet. (Voyez *Contre-fugue.*)
(*J. J. Rousseau.*)

FUSE. On appeloit anciennement les croches *fuses.*
(*M. de Castilhon.*)

FUSÉE. *s. f.* Trait rapide & continu qui monte ou descend pour joindre diatoniquement deux notes à un grand intervalle l'une de l'autre. (Voyez *pl. de musique*, *fig.* 164.) A moins que la *fusée* ne soit notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux notes extrêmes ait une durée sur laquelle on puisse passer la *fusée* sans altérer la mesure. (*J. J. Rousseau.*)

G.

G RE SOL, G *sol re ut*, ou simplement G. Cinquième son de la gamme diatonique, lequel s'appelle autrement *sol*. (Voyez *Gamme.*)

C'est aussi le nom de la plus haute des trois clefs de la musique. (Voyez *Clef.*)

(*J. J. Rousseau.*)

G re sol, G *sol re ut*, ou simplement G. *Observations sur cet article.*

I. Ces expressions Γ, G, g, Γ *ut*, G *sol re ut*, G *re sol*, g *re sol* & *sol*, ne doivent pas être indifféremment employées l'une pour l'autre, parce qu'elles désignent différens objets.

Γ étoit la clef ou le signe de l'hypo-proslambanomène, c'est-à-dire, la corde la plus grave du systême de Guy d'Arezzo. G étoit la clef de la huitième corde à l'octave de la première, & g celle de la quinzième corde à l'octave de la huitième.

Γ *ut* indiquoit constamment la syllabe par laquelle se solfioient les notes placées sur la corde Γ. Je dis constamment, parce que les sons des trois premières cordes du plus grave des hexacordes de g n'étoient point sujets aux muances, mais que ceux de la corde Γ se solfioient toujours par *ut*; ceux de la corde de A par *re*, & ceux de la corde B par *mi*.

G *sol re ut* indiquoit les muances des notes de la corde G, & g *sol re ut* celles de son octave.

La corde Γ répondoit au deuxième *sol* grave, c'est-à-dire, à la quinzième corde grave du grand clavier chromatique; G à la vingt-septième, & g à la trente-neuvième.

G *re sol* indiquoit, dans la grande gamme du *si*, les muances des notes placées sur la corde G qui en étoit la deuxième au grave, répondant à la corde Γ du diagramme de Guy Arétin; g *re sol* indiquoit celle de la corde g à l'octave aiguë de G.

Dans la gamme abrégée de *si*, que Rousseau appelle *Gamme françoise* (voyez mon article *Gamme*), G *re sol* indiquoit les muances de la corde Γ & de toutes les repliques, tant au grave qu'à l'aigu.

Les facteurs d'orgues désignent aussi les touches du clavier par les lettres du diagramme de Guy Arétin. Γ, G, g, indiquent les trois *sol* du milieu du clavier à grand ravalement, Γ Γ le *sol* grave, & g g le *sol* aigu; mais cette pratique n'est ni générale ni absolument uniforme.

II. Quand on parle du véritable diagramme de Guy d'Arezzo, il faut dire G *sol re ut*, g *sol re ut*, & non pas g *re sol ut*, ni g *sol ut re*, parce que l'ordre des syllabes *sol re ut* indique celui que Guy avoit donné à ses hexacordes, afin de les faire correspondre aux tétracordes du systême grec, desquels ils n'étoient qu'une extension. (Voyez mon article *Gamme.*) Depuis qu'on a divisé ces hexacordes en trois colonnes ou rangs de nature, de bémol ou de béquarre, l'ordre des syllabes *ut re sol* est absolument indifférent dans la pratique des muances; mais dans la théorie, le rang de bémol devroit être le premier, parce qu'il représente la gamme du *fa*; celui de béquarre, qui représente la gamme d'*ut*, le troisième; & celui de nature le second, comme ne contenant que les sons communs aux deux autres. (Voyez *Gamme.*) Ainsi g *re sol ut* vaut mieux que g *ut sol re*.

III. Meibomius (voyez son *Euclide*, page 50, & son *Aristides*, page 240) croit qu'en ajoutant l'hypo-proslambanomène, c'est-à-dire, la corde Γ, au bas du systême grec, Guy d'Arezzo n'a fait que rétablir sa forme primitive. Il paroît néanmoins, d'après l'autorité d'Aristides-Quintilien, sur laquelle s'appuie Meibomius, 1°. que jamais le systême grec n'a outre-passé au grave la proslambanomène du mode hypo-dorien, qu'on fait mal-à-propos répondre à la corde A du diagramme de Guy Arétin; 2°. que dans la supposition d'Aristides, le systême grec eût été plus grave que celui de Guy d'une tierce mineure; 3°. qu'abstraction faite de cette supposition, la proslambanomène du mode hypo-dorien étoit au moins aussi grave que l'hypo-proslambanomène de l'Arétin.

1°. Aristides nous apprend page 24 (& Gaudence, page 22), que le premier des sons sensibles au grave du systême grec, c'étoit la proslambanomène du mode hypo-dorien : donc le systême grec n'a jamais pu excéder au grave cette proslambanomène.

2°. Il est vrai que toutes les cordes des modes grecs étant représentées par les lettres de l'alphabet, il restoit encore trois caractères, savoir : X, Ψ, Ω, qu'on auroit pu employer au-dessous de la proslambanomène du mode hypo-dorien ; d'où Aristides conclut, page 25, que si on ajoutoit encore un tétracorde conjoint au grave de ce mode, la lettre Ω, qui est le dernier caractère de l'alphabet grec,

représenteroit la dernière note grave du diagramme grec; mais Meibomius n'a pas rendu, dans sa traduction, la pensée d'Aristides. *Cùm verò toni omnes constant ex ordine XXIV litterarum inverso, si, qui omnium est gravissimus, Hypodorium per tonum in grave remittamus, ipsum (Ω) sumimus notarum principium. Deindè, quæ hanc sequitur: quæ in harmoniâ diesis obtinet rationem in Chromate & Diatono hemitonii. Deindè quæ post hanc est. Deindè quartam notam tonum obtinere definimus. Quam si principium gravissimi modorum fecerimus, atque hemitonium rursùs intenderimus, toni, qui istum sequitur, ponimus proslambanomenon: ac qui deinceps sunt tonos, si iisdem excessibus componamus, quindecim modorum numerum complemus.* Il falloit traduire simplement & littéralement Υποδοριx τονον ανεντεσ; *si hypodorii tonum remittamus*, ou bien, *si hypodorium tonum*, en retranchant *per*. Meibomius a pris ce mot *ton* pour l'intervalle de 8 à 9: il est clair que ce n'est pas dans cette acception qu'Aristides l'a employé dans ce passage; car, 1°. la seconde note (Ψ) doit faire avec la première (Ω) un quart de ton dans le genre enharmonique, & un demi-ton dans les deux autres genres. Or, quel est le systême qui commence au grave par un quart de ton dans le genre enharmonique, & par un demi-ton dans les genres chromatique & diatonique? C'est le tétracorde. (Voyez Aristides, pag. 18, & les articles *Genre* & *Tétracorde*.) Il s'agit donc ici de l'addition d'un tétracorde, & non pas d'un ton, au grave, du mode hypo-dorien; 2°. la quatrième note (Φ) doit être la proslambanomène du plus grave des modes, & doit faire un ton avec l'une des notes adjacentes. Or, le Ω est précisément la proslambanomène du mode hypo-dorien, qui est le plus grave de tous. (Voyez Alypius, page 20, & les tables de Meibomius); & comme proslambanomène, elle fait nécessairement un ton avec l'hypate des hypates. (Voyez Aristides, page 10.) Au lieu de prendre ce ton à l'aigu de la quatrième, Meibomius l'a pris au grave; il a cru que cette quatrième note devoit faire un ton avec la première, ce qui justifioit sa traduction *per tonum*. Il faudroit donc supposer ce ton (de Ω à Φ) divisé par les quatre notes Ω, Ψ, X, Φ, en dièses, dans le genre enharmonique, & en demi-tons dans les deux autres genres. Or, le dièse enharmonique est un quart de ton. (Voyez Aristides, pages 13 & 20.) Quatre notes ne donnant que trois intervalles, le ton de Ω à Φ ne seroit donc composé que de trois quarts de ton, ce qui est absurde. D'ailleurs, la succession mélodique admet bien deux dièses de suite, mais jamais trois. (Voyez Aristoxène, page 70, & Aristides, page 14.) *Item*, dans les genres chromatique & diatonique, le ton de Ω à Φ seroit composé de trois demi-tons; ce qui est encore absurde. Il est donc clair comme le jour que le ton que doit former la quatrième note, doit être pris à l'aigu & non au grave, & que ce ton n'est autre que celui que doit constamment former la proslambanomène d'un mode quelconque, avec l'hypate des hypates.

C'est donc un tétracorde, & non pas un ton qu'Aristides suppose formé au-dessous du mode hypo-dorien, par les notes Ω, Ψ, X, Φ. Meibomius n'a donc pas saisi le sens de ces mots Υποδοριx τονον ανεντεσ. Cependant il suppose dans sa préface générale, pag. 14, que ce passage n'a pas été autrement entendu par Guy d'Arezzo. « Au-dessous de cette proslambanomène du mode hypo-dorien, dit-il, les Anciens » ajoutoient encore un ton, dont les dièses étoient » notés par les dernières lettres de l'alphabet; mais » les derniers sons que l'oreille avoit peine à saisir, » ont été négligés. Cependant Guy d'Arezzo, pour » montrer la scrupuleuse exactitude avec laquelle il » conservoit le systême grec, & pour éviter à cet » égard tout reproche d'omission, crut devoir ajouter ce ton à son systême. » On verra, article *Gamme*, que Meibomius n'a pas mieux deviné le motif de Guy que la pensée d'Aristides; mais quand nous supposerions avec Meibomius, que la corde A du systême de Guy étoit à l'unisson de la proslambanomène du mode hypo-dorien, son hypo-proslambanomène, sa corde Γ qui étoit à un ton au-dessous de la corde A, n'eût pas encore atteint la corde Ω ajoutée par Aristides au bas du diagramme grec, puisque cette dernière étoit à une quarte au-dessous de la proslambanomène du mode hypo-dorien, & conséquemment à un trisémiton ou à une tierce mineure au-dessous de la corde Γ; donc le diagramme de l'Arétin n'atteignoit pas au grave celui des Grecs.

3°. On a vu ci-dessus que le diagramme grec ne pouvoit pas s'étendre au grave au-dessous de la proslambanomène du mode hypo-dorien, puisque le son de cette corde étoit le plus grave de ceux que l'oreille peut saisir. On doit donc regarder l'addition d'Aristides comme une simple supposition imaginée pour rendre plus sensible l'application des lettres grecques aux différens quarts de ton du diagramme, tant en montant qu'en descendant, c'est-à-dire, tant en commençant par A que par Ω, par les cordes aiguës, que par les cordes graves; mais retranchons ce tétracorde inutile, & le diagramme grec ne laissera pas encore de s'étendre au grave, au moins autant que celui de l'Arétin.

Car les douze modes de la musique moderne employés du temps de Zarlin formoient le même disdiapason, & étoient terminés, tant au grave qu'à l'aigu, par les mêmes cordes que les huit tons de l'église. (Voyez l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne, liv. I, théorême 29.) Donc la double octave comprise dans le systême de Guy, entre les cordes A & *aa*, répondoit entiérement au disdiapason grec rétabli par S. Grégoire. Or, les huit tons de l'église forment le systême vocal du *plain-chant*. Donc le disdiapason de S. Grégoire représente le systême vocal des Grecs, c'est-à-dire, le mode dorien. (Voyez Aristides, page 24.) Donc les cordes A & *aa* du diagramme de Guy représentoient les deux cordes extrêmes du mode dorien, c'est-à-dire, sa proslambanomène & sa nète-hyper-

bolʃon. Donc l'hypo-proſlambanomène de Guy répondoit à la proſlambanomène du mode hypo-éolien, qui étoit d'un ton plus grave que celle du dorien, & d'un trihémiton, c'eſt-à-dire, d'une tierce mineure plus aiguë que celle de l'hypo-dorien. Donc l'hypo-proſlambanomène de Guy, ſa corde Γ, étoit d'une tierce mineure plus aiguë que la proſlambanomène du mode hypo-dorien. Donc le diagramme grec deſcendoit d'une tierce mineure plus bas que celui de Guy. Donc l'addition de la corde Γ au bas du ſyſtême de Guy n'a pas rendu au ſyſtême grec ſa primitive étendue.

(*M. l'abbé Feytou.*)

G RE SOL ou *G ſol re ut*. Les Français diſent *G re ſol*, & les Italiens *G ſol re ut*.

La lettre G étoit la ſeconde dans l'ancienne gamme françoiſe, dont F étoit la première, A la troiſième, B la quatrième, en montant ainſi juſqu'à E, qui ramenoit à F. On nommoit cette lettre *G*, *re* quinte de *ſol*, quand on chantoit au naturel, & *ſol* quinte d'*ut* quand on chantoit ou ſolfioit par bémol. Dans cette gamme, *G* étoit donc tantôt *re* & tantôt *ſol*.

Dans la gamme italienne, ſolfiée ſelon les trois *propriétés* (voyez *ce mot*), *G* ou plutôt g, a pour correſpondant *ſol* dans la propriété naturelle, *re* dans la propriété de bémol, & *ut* dans celle de béquarre: c'eſt ce que les Italiens déſignent en l'appelant *G ſol re ut*.

G eſt la dernière lettre de l'alphabet qui ait été employée pour marquer les différens degrés de l'échelle muſicale; & voici la dernière fois que le lecteur trouvera ces répétitions faſtidieuſes, mais néceſſaires.

(*M. Ginguené.*)

GAI. *adv.* Ce mot, écrit au-deſſus d'un air ou d'un morceau de muſique, indique un mouvement moyen entre le vîte & le modéré: il répond au mot italien *allegro*, employé pour le même uſage. (Voy. *Allegro*.)

Ce mot peut s'entendre auſſi du caractère d'une muſique, indépendamment du mouvement.

(*J. J. Rouſſeau.*)

GAIMENT. On trouve quelquefois cet adverbe à la tête d'une pièce de muſique françoiſe: il indique une exécution gaie, animée ſans l'être trop, & qu'il faut exprimer bien toutes les notes, quoique ſans dureté & légérement. On trouve auſſi quelquefois *fort* ou *très-gaiment*, ce qui marque une exécution un peu plus animée. Ce mot répond aſſez à l'*allegro* des Italiens: la grande différence de l'*allegro* à *gaiment*, c'eſt que le premier eſt propre à preſque toutes ſortes d'expreſſions, comme l'a très-bien remarqué M. Rouſſeau, & que le dernier ne l'eſt pas.

(*M. de Caſtilhon.*)

GAILLARDE. *ſ. f.* Air à trois temps gais, d'une danſe de même nom. On la nommoit autrefois *romaneſque*, parce qu'elle nous eſt, dit-on, venue de Rome ou du moins d'Italie.

Cette danſe eſt hors d'uſage depuis long-temps. Il en eſt reſté ſeulement un pas, appelé *Pas de Gaillarde*. (*J. J. Rouſſeau.*)

GALOUBET ou FLUTE A TAMBOURIN, ou FLUTET, ſorte d'inſtrument à vent dont l'uſage eſt fort ancien en France, & qui depuis plus de deux ſiècles eſt entièrement relégué dans le Languedoc & la Provence. Le *galoubet* eſt de tous les inſtrumens champêtres le plus gai & l'un des moins étendus. Il eſt difficile d'en bien jouer, & il demande plus d'attention que tout autre. Il eſt percé de trois trous & ſe joue de la main gauche. Son ton eſt celui de *re*; il ne fournit que deux octaves & une note de plus. La gamme ſe fait de trois vents différens; le *re* d'en bas commence par un vent doux que l'on augmente juſqu'au *ſi*; le *ſi* par un vent modéré que l'on augmente juſqu'au *fa*, & le *fa* par un vent fort & pincé, qu'on augmente juſqu'au dernier ton. Il eſt à préſumer que c'eſt la grande difficulté de jouer de cet inſtrument qui l'a fait abandonner dans les provinces du nord. (Voyez *Tambourin*.)

(*M. Roquefort.*)

GAMME, GAMM'UT ou GAMMA-UT, table ou échelle inventée par Guy Arétin, ſur laquelle on apprend à nommer & entonner juſte les degrés de l'octave par les ſix notes de muſique, *ut re mi fa ſol la*, ſuivant toutes les diſpoſitions qu'on peut leur donner; ce qui s'appelle *ſolfier*. (Voyez ce mot.)

La *gamme* a auſſi été nommée *main harmonique*, parce que Guy employa d'abord la figure d'une main, ſur les doigts de laquelle il rangea ſes notes, pour montrer les rapports de ſes hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. Cette main a été en uſage pour apprendre à nommer les notes juſqu'à l'invention du *ſi*, qui a aboli chez nous les muances, & par conſéquent la *main harmonique* qui ſert à les expliquer.

Guy Arétin, ſelon l'opinion commune, a ajouté au diagramme des Grecs un tétracorde à l'aigu, & une corde au grave, ou plutôt, ſelon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce diagramme dans ſon ancienne étendue, il appela cette corde grave *hypoproſlambanomenos*, & la marqua par le Γ des Grecs; & comme cette lettre ſe trouva ainſi à la tête de l'échelle, en plaçant dans le haut les tons graves, ſelon la méthode des Anciens, elle a fait donner à cette échelle le nom barbare de *gamme*.

Cette *gamme* donc, dans toute son étendue, étoit composée de vingt cordes ou notes, c'est-à-dire, de deux octaves & d'une sixte majeure. Ces cordes étoient représentées par des lettres & par des syllabes. Les lettres désignoient invariablement chacune une corde déterminée de l'échelle, comme elles font encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que six lettres, enfin que sept, & qu'il falloit recommencer d'octave en octave, on distinguoit ces octaves par les figures des lettres. La première octave se marquoit par des lettres capitales de cette manière: Γ, A, B, &c.; la seconde par des caractères courans, *g*, *a*, *b*; & pour la sixte surnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*, &c.

Quant aux syllabes, elles ne représentoient que les noms qu'il falloit donner aux notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que six noms pour sept notes, c'étoit une nécessité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes notes; ce qui se fit de manière que ces deux notes *mi fa*, ou *la fa*, tombassent sur les sémi-tons. Par conséquent, dès qu'il se présentoit un dièse ou un bémol qui amenoit un nouveau sémi-ton, c'étoient encore des noms à changer; ce qui faisoit donner le même nom à différentes notes, & différens noms à la même note, selon le progrès du chant; & ces changemens s'appeloient *Muances*.

On apprenoit donc ces muances par la *gamme*. A la gauche de chaque degré, on voyoit une lettre qui indiquoit la corde précise appartenant à ce degré. A la droite, dans les cases, on trouvoit les différens noms que cette même note devoit porter en montant ou en descendant par béquarre ou par bémol, selon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers temps, plusieurs changemens à la *gamme*. La *figure 165* représente cette *gamme* telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à peu près la même chose en Espagne & en Portugal, si ce n'est que l'on trouve quelquefois à la dernière place, la colonne du béquarre, qui est ici à la première, ou quelqu'autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette échelle, si l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la première colonne, le long de laquelle on monte jusqu'au *la*; après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa*; on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainsi de suite; ou bien, on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne, arrivé au *la*, passer à *mi* dans la première colonne, puis repasser dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen, l'une de ces transitions forme toujours un sémi-ton; savoir: *la fa*, & l'autre toujours un ton, savoir: *la mi*. Par bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, & faire les transitions de la même manière, &c.

En descendant par béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu, pour passer au *mi* de celle par béquarre, ou au *fa* de celle par bémol; puis descendant jusqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, &c.

Les Anglais n'emploient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premières, *ut re mi fa*; changeant ainsi de colonne de quatre en quatre notes, ou de trois en trois par une méthode semblable à celle que je viens d'expliquer, si ce n'est qu'au lieu de *la fa* & de *la mi*, il faut muer par *fa ut* & par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *gamme* que les lettres initiales qui marquent les sons fixes dans les autres *gammes*, & ils solfient même avec ces lettres de la manière qu'on pourra voir au mot *Solfier*.

La *gamme* françoise, autrement dite *gamme* du *si*, lève les embarras de toutes ces transitions; elle consiste en une simple échelle de six degrés sur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *planche de mus. fig. 166.*) La première colonne à gauche est pour chanter par bémol, c'est-à-dire, avec un bémol à la clef; la seconde pour chanter au naturel. Voilà tout le mystère de la *gamme* françoise, qui n'a guère plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un bémol la met à l'instant hors d'usage. Les autres *gammes* n'ont par-dessus celle-là que l'avantage d'avoir aussi une colonne pour le béquarre, c'est-à-dire, pour un dièse à la clef; mais sitôt qu'on y met plus d'un dièse ou d'un bémol, (ce qui ne se faisoit jamais autrefois), toutes ces *gammes* sont inutiles.

Aujourd'hui que les musiciens françois chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *gamme*. C *sol ut*, *ut* & C ne sont, pour eux, que la même chose. Mais dans le systême de Guy, *ut* est une chose, & C en est une autre fort différente; & quand il a donné à chaque note une syllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire des synonymes, ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

(*J. J. Rousseau.*)

Gamme. Rousseau n'a dit qu'un mot de la main harmonique de *Guido* ou *Guy*. On peut être curieux de la connoître davantage, non pas assurément comme objet d'utilité, car elle est absolument inapplicable à notre musique actuelle, enrichie d'un grand nombre de modulations, mais comme un monument intéressant. Il est bon de savoir d'où la musique moderne est partie pour arriver au point où elle est, & ce qu'elle étoit dans son berceau. Nous présentons cette explication d'après l'ouvrage du Père F. Lorenzo Penna, de Bologne, carmélite de la congrégation de Mantoue, musicien célèbre dans son temps.

temps Son livre, imprimé à Cologne en 1684, est intitulé : *Primi albori musicali, per li principianti della musica figurata. Les premières lueurs musicales, pour ceux qui commencent la musique figurée.*

« Je laisse de côté, dit-il, les *mains* de Platon & » d'Aristote, la *main grecque*, celle de Boëce & de » quelques autres : je m'attache à celle du père » Guido l'Arétin, comme plus facile, plus claire, » plus estimée & adoptée par la sainte église.

» Cette main musicale, dis-je, enseigne les no- » tes de musique & leurs dérivations, par le moyen » de sept lettres qui sont les suivantes : G, A, B, » C, D, E, F, lesquelles, répétées un peu moins » de trois fois sur une *main gauche*, forment vingt » signes ou vingt notes.

» Ces vingt signes se posent sur les jointures de » la main gauche, & en commençant du n°. 1, mis » à l'extrémité du pouce, on y place la première » lettre, c'est-à-dire, le G (*gamma*) ; ensuite au » n°. 2, où se place l'A ; au n°. 3, le B ; au n°. 4, » le C, & ainsi des autres lettres, par ordre nu- » mérique jusqu'à 20, qui est mis au bout du doigt » du milieu. (Voyez *pl. de mus. fig.* 167.)

» Pour l'intelligence de cette main, il faut ob- » server que ces vingt signes ou lettres unies avec » les mots dont chaque lettre est suivie, se distin- » guent de la manière suivante, & doivent s'impri- » mer fortement dans la mémoire, suivant les trois » ordres que nous allons détailler, lesquels sont » nommés, le premier, le grave, le second, l'aigu, » & le troisième, le sur-aigu.

» GRAVE.) Gamma *ut* ; A. *re* ; B. *mi* ; C. *fa ut* ; D. *sol re* ; E. *la mi* ; F. *fa ut.*

» AIGU.) G. *sol re ut* ; A. *la mi re* ; B. *fa b. mi* ; C. *sol fa ut* ; D. *la sol re* ; E. *la mi* ; F. *fa ut.*

» SUR-AIGU.) G. *sol re ut* ; A. *la mi re* ; B. *fa b. mi* ; C. *sol fa* ; D. *la sol* ; E. *la.*

» Les vingt signes ainsi écrits avec les mots qui » les accompagnent, on voit que dans l'ordre grave, » on commence du gamma *ut*, en suivant jusqu'au » premier G *sol re ut* ; cet ordre grave sert pour les » basses. Dans l'ordre aigu, on commence du pre- » mier G. *sol re ut* jusqu'au second G. *sol re ut*, & » cet ordre s'emploie pour les tenores & pour les » hautes-contres. Dans l'ordre sur-aigu, on com- » mence du second G. *sol re ut*, pour finir au der- » nier signe, qui est E *la* : cet ordre est consacré » aux dessus.

» Ces signes, avec les mots, produisent l'échelle » suivante, qu'il faut alonger par le pied.

ÉCHELLE DE LA MAIN.

SUR-AIGU.	E.								*la*
	D.							*la*	*sol*
	C.							*sol*	*fa*
	B.							*fa*	♮*mi*
	A.						*la*	*mi*	*re*
	G.						*sol*	*re*	*ut*
AIGU.	F.						*fa*	*ut*	
	E.					*la*	*mi*		
	D.				*la*	*sol*	*re*		
	C.				*sol*	*fa*	*ut*		
	B.				*fa*	♮*mi*			
	A.			*la*	*mi*	*re*			
	G.			*sol*	*re*	*ut*			
GRAVE.	F.			*fa*	*ut*				
	E.		*la*	*mi*					
	D.		*sol*	*re*					
	C.		*fa*	*ut*					
	B.		*mi*						
	A.		*re*						
	Pied.	Gamma.	UT						

» Les clefs tirent leur origine de ces signes. Il y » en a trois qui se placent sur les trois lettres F. C. G. » C'est pour cela que la première, qui se place sur » l'F, est appelée clef d'F *fa ut* : elle se marque » ainsi , & sert à l'ordre grave. La seconde, » mise dans la case du C, se nomme clef de C *sol* » *fa ut* : elle se figure de cette manière , & s'a- » dapte à l'ordre aigu. La troisième, mise à la let- » tre G, est désignée clef de G *sol re ut* : elle est » écrite ainsi , & convient à l'ordre sur-aigu.

» Et attendu que la propriété (voyez ce mot), » ou la nature du chant est de trois sortes, c'est-à- » dire, par bémol, par béquarre & par nature, il » faut savoir que la clef de F *fa ut* indique le chant » par bémol, la clef de C *sol fa ut*, le chant par » nature, & la clef de G *sol re ut*, le chant par bé- » quarre.

» Pourquoi, maintenant, chaque lettre a-t-elle » plusieurs noms ? C'est que les notes attachées à » chacune de ces lettres peuvent porter, suivant l'oc- » casion, l'un des noms qui suivent ces lettres. Par » exemple, A *la mi re* a trois noms de notes, sa- » voir, *la*, *mi*, *re* : la note mise sur la ligne ou » l'espace A *la mi re*, pourra donc, suivant les cir- » constances, avoir l'un de ces trois noms. Je dis » suivant les circonstances, parce qu'elle en aura » un par nature, un autre par accident, en mon- » tant dans la clef par bémol, & l'autre par acci- » dent, en montant dans la clef par béquarre. J'a- » vertis que des deux noms de notes qui suivent » le nom réel de la note par degrés conjoints, le » premier servira à monter ou à descendre par bé- » mol, & le second à monter ou à descendre par

» béquarre ; mais le nom réel de la note (celui » qui suit la lettre) est indépendant des autres, & » sert à désigner la note par nature , & est commun à toutes les clefs de béquarre ou de bémol.

» Lorsqu'ensuite de la lettre il n'y aura que deux » noms de notes qui ne se suivent pas par degrés » conjoints, mais par saut, alors le premier servira » pour descendre , & le second pour monter.

» De même lorsqu'après la lettre il y aura deux » noms qui paroîtront se suivre par degrés con» joints , ils ne sont véritablement ni pour des» cendre ni pour monter, mais le premier sera par *b*, » & le second par béquarre. Cela n'arrive que pour » B *fa* béquarre *mi*. »

Je n'insiste pas sur ce chaos qui résulte de l'état où étoit la musique moderne à son berceau, de la timidité que devoit montrer Guido à s'écarter des formes anciennes , & de l'ignorance absolue de nos modulations. Pendant long-temps, & jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, on s'écarta peu, dans les compositions, du ton principal. On croyoit surtout ne point changer de *gamme*, en mettant un bémol sur la septième note du ton ; ainsi le *b* étoit dur ou mol indifféremment, ce qui prouve bien que la première *gamme* étoit véritablement en *fa*, & passoit en *ut*, c'est-à-dire, à la dominante, sans que l'on crût changer de ton.

Qu'est-ce, en effet, qui constitue un ton ? C'est le sémi-ton 15, 16. Or, on avoit placé le sémi-ton entre *mi* & *fa*; & si dans le reste de la *gamme*, si dans le second tétracorde il se trouvoit encore entre le B & le C, ils portoient encore les mêmes noms, B *mi* & C *fa*. Donc cette *gamme* étoit en *fa*. Une nouvelle preuve tirée d'une expression ancienne, c'est qu'on appeloit du *gros fa* une musique composée de notes de grandes valeurs, comme quarrées, rondes, blanches, &c., dont la note principale avoit déterminé la dénomination. Du *gros fa*, vouloit dire simplement de grosses notes, parce que *fa* en étoit la principale (voyez *Gros fa*). Il ne faut donc pas s'étonner si l'invention du *si*, d'un nom donné à la septième, est si nouvelle, & si l'on s'en est passé si long-temps. Non-seulement elle étoit inutile au systême qu'avoient adopté nos pères, mais elle n'a servi qu'à l'embrouiller ; car elle a divisé notre *gamme* en deux tétracordes parfaitement semblables, mais très-distincts, dont le premier est en *fa*, établi par le sémi-ton *mi fa*, & le second en *ut* (*si ut*), qui est le ton de sa dominante ; & le tout ne forme qu'une seule *gamme*. C'est en cela que nous sommes inconséquens ; car le premier tétracorde *ut re mi fa* exige, dans son harmonie, un *si* bémol comme le pratiquoient les Anciens, & nous qui croirions devoir moduler en *fa* & abandonner la *gamme* d'*ut*, nous ne voulons pas nous le permettre. Le ton de *fa* n'est pas même le premier où l'on soit dans l'usage de passer en quittant le ton d'*ut*, c'est celui de *sol*; cependant, même encore aujourd'hui, les Italiens n'enseignent dans leurs traités de composition que sur cette basse *ut re mi fa sol la sol ut* ; la quinte que l'on donne au *mi* peut être indifféremment fausse ou juste ; c'est-à-dire, que ce *mi* peut porter un *si* naturel ou un *si* bémol, à la volonté du compositeur.

Tout cela prouve que nous n'avons point la véritable *gamme* de la nature, dans laquelle il ne peut se trouver qu'un seul sémi-ton, celui du *si* à l'*ut* : tous les autres sont des tons qui s'élèvent en proportion décroissante. *Ut re mi fa sol la vj si ut.*
8 9 10 11 12 13 14 15 16

Dans notre *gamme* moderne, où le 2^e^. tétracorde *sol la si ut* n'est composé que de quatre notes au lieu de cinq qu'il devroit avoir, on a été obligé de diviser l'intervalle *sol si* en deux tons semblables aux deux tons *ut mi* : on a également fait un ton majeur de l'intervalle *fa sol*, dont on a un peu baissé le *fa*, ce qui oblige d'entonner dans l'échelle trois tons de suite, *fa sol*, *sol la*, *la si* ; ce qui rend ce passage si difficile à exécuter. Ce n'est qu'en y forçant la voix par l'exercice, & en altérant la justesse naturelle de l'oreille, qu'on a pu y parvenir.

C'est bien autre chose en descendant. Cette *gamme* qui, d'abord déterminée par deux sémi-tons montant sur la tonique, étoit successivement en *fa* & en *ut*, est maintenant évidemment en *sol* ; *ut si la sol*. Il n'y a pas un harmoniste qui dans ce passage ne fasse entendre le *fa* dièze, qui indique incontestablement le ton de *sol*. Ainsi notre *gamme* appartient à trois tons différens, *fa*, *ut*, *sol*. Celle du moine d'Arezzo *ut re mi fa sol*, avoit du moins le mérite de ne pas sortir du ton de *fa* ; mais on verra plus bas un article de M. l'abbé Feytou, qui développera encore plus clairement cette matière.

(*M. Framery.*)

GAMME. Les sons, ou ce qui revient au même, les cordes des instrumens chez les Grecs, n'étoient à la rigueur, selon M. Burette, qu'au nombre de quinze, dont l'assemblage formoit tout le systême de l'ancienne musique. Ce grand systême se partageoit naturellement en quatre petits systêmes ou tétracordes, composés chacun de quatre sons ou cordes qui faisoient l'étendue d'une quarte.

La quatrième corde du premier tétracorde étoit la première du second, & la quatrième corde du troisième étoit la première du quatrième ; mais le second & le troisième n'avoient point de cordes communes. Chaque corde étoit désignée par un nom particulier ; ces noms étant très-difficiles à retenir, nous y substituerons ceux qui leur répondent dans la musique d'aujourd'hui. Les quatre tétracordes dont il s'agit, étoient les suivans, en montant du grave à l'aigu ;

Premier tétracorde, ou le plus grave, *si ut re mi.*
Second..................................... *mi fa sol la.*
Troisième.................................. *si ut re mi.*
Quatrième .... *mi fa sol la.*
ce qui fait en tout quatorze sons. Pour avoir le quinzième son & completter les deux octaves, on ajoutoit un son *la* au-dessous du *si* du premier tétracorde. (Voyez *Proslambanomène.*)

Il y avoit une seconde manière d'entonner le troisième tétracorde; c'étoit de lui substituer celui-ci, *la si b ut re*, qui avoit son premier son *la* commun avec le tétracorde précédent, & qui donnoit au systême un *si b* de plus, & par conséquent une seizième corde.

Les noms de chacune des cordes du systême étant longs & embarrassans, ne pouvoient servir pour ce que nous appelons *solfier.* Pour y suppléer, les Grecs désignoient les quatre cordes de chaque tétracorde, en montant du grave à l'aigu, par ces quatre monosyllabes, *té, ta, tê, tâ.* (Voyez les *Mémoires de M. Burette, dans le Recueil de l'Académie des belles lettres.*) Par-là on voit aisément la différence du systême des Grecs & de celui de Guy.

On sait que les notes *ut re mi*, &c. de la *gamme* de Guy sont prises des trois premiers vers de l'hymne de S. Jean; mais on ne sait pas précisément quelle raison a déterminé Guy à ce choix. Il est certain que dans cette hymne, telle qu'on la chante aujourd'hui, les syllabes *re mi fa*, &c., n'ont point, par rapport à la première syllabe *ut*, les sons qu'elles ont dans la *gamme.* Ainsi, ce n'est point cette raison qui a déterminé Guy, à moins qu'on ne veuille dire qu'alors le chant de l'hymne étoit différent de celui qu'elle a aujourd'hui, ce qu'on ne peut ni prouver ni nier.

Il n'est pas inutile de remarquer que la *gamme* est une des inventions dues aux siècles d'ignorance. Guy vivoit en 1009: il publia sur son systême une lettre dans laquelle il dit: *J'espère que ceux qui viendront après nous, prieront Dieu pour la rémission de nos péchés, puisqu'on apprendra maintenant en un an ce qu'on pouvoit à peine apprendre en dix.* On a vu par ce qui précède, que celui qui a inventé la *gamme* françoise *ut re mi fa sol la si ut*, appelée *gamme* du *si*, étoit encore plus en droit de se flatter de la reconnoissance de la postérité, puisque la *gamme* de Guy a été par ce moyen tres-simplifiée.

(*M. d'Alembert.*)

Observations sur cet article.

On ne peut s'empêcher d'être fort étonné de l'extrême négligence avec laquelle est fait cet article: on sait que ce n'étoit pas le défaut de d'Alembert, à qui on peut reprocher plutôt un soin trop minutieux. « On sait, dit-il, que les notes *ut re mi*, &c., » de la *gamme* de Guy, sont prises *des trois premiers* » vers de l'hymne de S. Jean. »

Pourquoi dire des trois premiers? Est-ce que les trois suivans n'ont pas également fourni chacun une note? Est-ce qu'il n'auroit exprimé que les trois notes *ut re mi?* Mais son *&c.* ne faisoit-il pas supposer le reste de la *gamme?* & pouvoit-il dire que les syllabes *ut re mi fa sol la* sont prises des trois premiers vers de cette hymne? Qu'est-ce d'ailleurs que cette manière d'exprimer, *sont prises?* Comment en sont-elles prises? Pourquoi ne pas dire que chacune de ces syllabes est la première de chacun des six premiers vers de l'hymne?

« On ne sait pas précisément, ajoute-t-il, quelle » raison a déterminé Guy à ce choix..... Les syl- » labes *re mi fa* n'ont point, par rapport à.... *ut*, les » sons qu'elles ont dans la *gamme*....., à moins qu'on » ne veuille dire qu'alors le chant de l'hymne étoit » différent de celui qu'elle a aujourd'hui, ce qu'on » ne peut *ni prouver* ni nier. »

Il eût fallu sans doute être bien sûr de son fait pour oser trancher ainsi: ce qu'il y a de sûr, c'est que ce que d'Alembert dit qu'on ne peut prouver, a été prouvé par Rousseau à l'article *Solfier*, où il rapporte cette même hymne comme elle se chantoit alors, c'est-à-dire, la première phrase commençant par un *ut*, la seconde par un *re*, la troisième par un *mi*, &c.

Quelque probabilité qu'il y ait que les six premières syllabes des six premiers vers de l'hymne de S. Jean, qui se trouvent précisément offrir l'échelle diatonique de l'hexacorde inventé par le moine d'Arezzo, lui aient fourni les six noms des notes dont il avoit besoin, un savant moderne n'en a pas moins prétendu que les anciens Celtes avoient déjà ces noms pour exprimer les sons de la musique, & qu'au lieu que les notes aient été nommées d'après les premières syllabes de l'hymne, c'est l'hymne au contraire qui a été faite sur ces noms déjà existans.

Cette idée est due à M. Poinsinet de Sivry, dans un ouvrage intitulé: *Origine des premières sociétés.* Nous allons exposer une partie des preuves qu'il en donne.

« Quelles étoient, dit M. Poinsinet de Sivry, » parmi les différens peuples, les noms des différentes notes de musique? Je pense en avoir fait » la découverte, & mes recherches à cet égard confirment l'opinion de ceux qui attribuent l'invention » de la musique aux Celtes. Ces noms, quoi qu'on » ait pu dire de contraire, étoient très-certainement » les mêmes que nous connoissons aujourd'hui, je » veux dire *ut re mi fa sol la*, après quoi venoit » immédiatement le second *ut*, lequel formoit une » *gamme* septenaire & en recommençoit une autre.....

» Or, il faut savoir que chez les Anciens, l'harmonie musicale étoit pour ainsi dire combinée sur » l'harmonie des corps célestes, je veux dire sur la » symétrie des planètes, & sur leurs distances respec-

» tives. En conséquence, chaque corde de la lyre, » comme représentative d'un son, portoit le nom » de l'une des planètes. Ainsi, dans la lyre grecque, » la corde destinée au son le plus grave, s'appeloit » *Sélène*, c'est-à-dire, la Lune; la seconde portoit le » nom d'*Hermès*, c'est-à-dire, de Mercure; la troi- » sième, celui d'*Aphrodite*, c'est-à-dire, de Vénus; » la quatrième, celui d'*Elios*, c'est-à-dire, du Soleil; » la cinquième, celui d'*Arès*, c'est-à-dire, de Mars; » la sixième, celui de *Zéus*, c'est-à-dire, de Jupiter; » la septième & dernière, celui de *Chronos*, c'est-à- » dire, de Saturne. »

» Telle étoit la disposition des cordes de la lyre du temps de Pythagore. Le philosophe avoit comparé les intervalles des astres avec les intervalles de musique, & avoit cru trouver entr'elles respectivement des distances équivalentes. Je laisse aux astronomes à discuter si Pythagore raisonnoit juste; il me reste à faire voir au lecteur que les sept monosyllabes *ut re mi fa sol la ut*, ne sont autres que les noms des sept planètes chez les Celtes (voyez le *Mémoire sur la musique des Anciens*, par M. Roussier); sur quoi il faut se rappeler que la langue des Celtes étoit presque toute monosyllabique.

» En général, les noms des notes chez les Anciens étoient composés, ou de termes implicites, comme chez les Grecs, ou de monosyllabes, comme chez les Celtes ou même de simples lettres, comme chez les Espagnols, ce qui s'appelle encore *tablature*, quoique la tablature ancienne diffère beaucoup de la moderne; cela posé, il est aisé de reconnoître dans les noms existans de ces sept notes, le rapport, ou plutôt l'identité de ces différens noms avec ceux des sept planètes.

» Ainsi le premier *ut*, par exemple, n'est autre chose que le *Theut* des Celtes, ou *Thout* des Egyptiens. Cicéron nous apprend que *Thout* est le Mercure des Egyptiens; mais il paroît qu'il se trompe, & qu'il prend pour Mercure le Saturne d'Egypte, car Mercure & Saturne, considérés comme divinités infernales, ont beaucoup d'affinité ensemble, & se prennent indifféremment l'un pour l'autre. Quoi qu'il en soit, le *Theut* ou *Theutates* des Celtes étoit certainement leur Saturne, auquel l'histoire nous apprend qu'ils immoloient des victimes humaines, & ce mot *the-ut*, je le dérive *ab ute-udo*; ainsi il signifie le *vieux*, l'*usé*, l'*ancien*, le *père & le doyen des dieux*. Or, les Payens entendoient par le père & le doyen des dieux, tantôt Saturne, tantôt Jupiter, tellement que Jupiter est quelquefois appelé *chronien*, c'est-à-dire, *saturnal*, & réciproquement Saturne est quelquefois appelé *Jupiter*; témoin Virgile qui lui donne la qualité de *Jupiter infernus*, d'où il reste démontré que les noms qui signifient l'un, peuvent désigner l'autre; qu'ainsi des deux *ut*, l'un signifie Saturne & l'autre Jupiter.

» Jupiter est appelé *Phut* par Moïse, car il donna à un fils de Cham le nom de *Phut*. C'est le même qu'on appelle aussi *Hammon*, c'est-à-dire, fils de Cham; Phut est donc le même que Jupiter Hammon, car *mon* signifie *fils*, & *ham* est le même mot que *cham*, un peu moins aspiré; de même que les *Chuns*, dans Sidonius, sont le même peuple que les Huns. Considérez aussi que, selon plusieurs savans, *Phut* est le même nom que *Phaëton*: or, Phaëton est dans l'origine le même personnage que Jupiter, puisque la première planète après Saturne est nommée indifféremment par les Grecs, tantôt *Jupiter* & tantôt *Phaëton*, d'où je conclus que la note *ut* n'est autre chose que le mot *phut* non aspiré, c'est-à-dire, sans *ph*, & qu'ainsi le premier *ut* chez les Celtes signifie *Jupiter*. De là cette formule de prélude, si commune dans Orphée, dans Aratus, dans Virgile & dans d'autres poëtes: *Muses, commençons par Jupiter, ab Jove principium, Musæ;* car ces paroles ne sont autre chose que le prélude d'un musicien qui accorde son instrument, & elles signifient, *commençons par ut, qui est le son de Jupiter & la première note de la gamme*. Lorsqu'il s'agissoit d'un prélude complet, c'est-à-dire, lorsque le musicien vouloit parcourir toute l'échelle des tons, nous voyons que la formule des plus anciens poëtes étoit alors celle-ci: *commençons & finissons par Jupiter*, ce qui étoit dire poétiquement, *commençons par* ut, *& finissons par* ut. C'étoit comme s'il eût dit: *commençons par la note consacrée au Jupiter céleste, & finissons par celle qui est consacrée au Jupiter infernal*, qui est Saturne, lequel est aussi appelé *Tuth*, *Thoyth*, *Theut*, *Ut* & *Outh*, par différens peuples, par la raison qu'il présidoit aux forêts, sa demeure saturnienne ou diluvienne, c'est-à-dire, de la plus ancienne espèce d'hommes; car le mot *outh* sert encore aujourd'hui, chez les Flamands & chez les Indiens, à désigner une forêt.

» La note *re*, c'est le mot *rex* des Latins, lequel signifie roi, mot que nos pères prononçoient, ainsi que les Italiens l'écrivent & le prononcent aujourd'hui même. Or, le seul roi que reconnussent les Celtes, c'étoit *Arès* ou *Mars*, c'est-à-dire, le dieu de la guerre. Ainsi la note *re* est la note d'*Arès*, c'est-à-dire, de Mars. Notre troisième note musicale, c'est *mi*, & c'est ainsi que les Gaulois appeloient *Mercure;* car on sait que lorsqu'ils confondoient Hercule avec Mercure, ils appeloient cette divinité mixte *Og-mi*, par où l'on peut voir qu'ils appeloient Hercule *Og*, mot qui exprime le feu ou l'extrême force, & qu'ils appeloient Mercure *mi*, expression dont les Latins ont fait *mitis*, qui désigne la douceur & l'attrait de l'éloquence. Le mot *mi* signifie donc, ou *Og-mi*, qui n'est autre chose que le Mercure celtique, ou *Mithras*, qui est encore le même Mercure, lequel chez les Gaulois présidoit à toutes les constellations.

» Après la note de Mercure, suit la note *fa*, qui est la quatrième de l'échelle musicale, & qui signifie *fax*, flambeau; c'est le mot *fax* lui-même adouci & abrégé. Il paroît que cette note répondoit, chez les Celtes, à la planète de Vénus, la plus brillante de toutes; aussi lisons-nous dans Cicéron que C *fa ut*, dont

fa eſt le principe, & qui eſt appelé par les Grecs *Parhypate-Hypaton*, étoit ſous la dépendance de Vénus, du moins eſt-ce l'opinion d'Adrien Junius. On pourroit auſſi conjecturer avec quelque ſorte de vraiſemblance, que la note *fa* eſt le mot *fa* lui-même, lequel, en arabe, ſignifie la *bouche*, l'*entrée*. Or, de tout temps on a défini Vénus l'entrée à la vie, témoin l'invocation du poëme de Lucrèce.

» La cinquième note, qui eſt *ſol*, ſignifie le Soleil; auſſi le même Cicéron écrit-il que le Soleil préſide au ton *Lichanos*. En effet, le Soleil eſt le principal de ce ton, que nous connoiſſons ſous le nom de D *ſol re*, ou G *re ſol*, s'il en faut croire le même Adrien Junius.

» Après *ſol* vient la note *la*, qui ſignifie la Lune, car *la* eſt l'article par excellence chez les Celtes. Ils appeloient donc la Lune *la*, par une ſorte de diſtinction honorifique, comme pour dire la ſeule. En effet, ce mot *luna* des Latins n'eſt autre choſe qu'un compoſé vicieux du celtique, l'*une*, qui veut dire l'*unique*, de même que le mot *ſol* ſignifie le *ſeul*. Ainſi, la note *la* ſignifie la note de la Lune, comme la note *ſol* celle du Soleil. »

Enfin, la dernière note de l'ancienne *gamme* c'eſt le ſecond *ut*, auquel préſide le ſecond Jupiter, qui n'eſt autre que Saturne ou Xantus (comme on l'a prouvé plus haut, & comme M. de Sivry s'attache à le prouver encore). Je ne puis donc, continue-t-il, trop fortement m'élever contre cette foule d'écrivains qui ſe ſont tous accordés à répéter, comme de concert, que l'invention des notes *ut re mi fa ſol la* étoit due à un moine d'Arezzo, nommé Guy, lequel cependant ne fit que renouveler la méthode d'appeler ces notes comme les avoient appelées de tout temps les anciens Celtes. Il préféra avec raiſon, dans ſa méthode, ces dénominations monoſyllabiques aux dénominations verbeuſes introduites par les Grecs & adoptées par les Latins. Les noms celtiques des notes, je veux dire *ut re mi fa ſol la ut*, étoient donc préférables, dans la pratique, à ces grands mots emphatiques, *proſlambanomenos*, *hypate-hypaton*, que les méthodiſtes grecs avoient mis *en uſage*.

Il ne fit en cela que s'écarter de la routine grecque & romaine, & que remettre en vigueur l'ancienne méthode des Bardes & des Eubages. Il eſt même ſi vrai que Guy n'inventa point la méthode en queſtion, qu'il les prit, de l'aveu de tous les hiſtoriens, de l'ancienne hymne de S. Jean: *Ut queant laxis.* Il eſt évident que les noms monoſyllabiques, déſignatifs des ſons, ont été arrangés à deſſein dans cette hymne antique, & que ce n'eſt point le haſard qui les a fait trouver là. On ſent que c'eſt l'ouvrage de quelque chrétien zélé qui ſe ſera appliqué à ſanctifier, en quelque ſorte, les noms profanes des notes en les employant dans cette hymne; ce qui a cauſé la mépriſe de tant d'écrivains, c'eſt que le moine d'Arezzo fut le premier qui employa ces noms celtiques dans une méthode écrite, & cette réformation fut généralement adoptée.

Les monoſyllabes ſont donc puiſés dans l'ancienne langue des Celtes, langue preſque monoſyllabique, & c'eſt d'eux que Pythagore me paroît avoir emprunté ſon ſyſtême phyſico-planétaire, auſſi bien que le dogme de la métempſycoſe, que l'on ſait avoir été propre & perſonnel aux Druïdes.

(*M. Framery.*)

Nous joindrons aux articles précédens, un écrit de M. le préſident De Broſſes, correſpondant honoraire de l'Académie royale des belles-lettres, inſéré dans l'ancienne Encyclopédie, ſur la *gamme* de Guy d'Arezzo. Il y examine par quelle ſuite d'idées ce muſicien eſt parvenu à la former, & ſes ſucceſſeurs à la perfectionner.

« Les Grecs, dit-il, marquoient les caractères de » leur muſique par une grande quantité de lettres » & de figures différentes, que les Latins réduiſirent » depuis aux quinze premières lettres de l'alphabet, » dont ils formèrent une tablature. Mais quoique » le *gamma* fût une de ces lettres, il eſt douteux » que les Latins ſe ſoient jamais ſervi du mot *gamma*, » comme le dit M. Saverien, pour nommer leur » tablature: il faut s'en tenir à ce qu'il ajoute dans » la ſuite ſur le temps où ce mot fut en uſage. Guy » d'Arezzo forma, vers le commencement du XI[e]. » ſiècle, un nouveau ſyſtême de muſique; alors on » ſe ſervoit de l'ancien ſyſtême des Grecs, autrefois » compoſé de deux tétracordes conjoints, repréſentés » par des lettres, & égaux à ceux-ci, *ſi ut re mi*; » *mi fa ſol la*, dans leſquels on peut remarquer que » tous deux commencent par une tierce mineure, & » qui plus eſt, par un intervalle de ſémi-ton; ou » plutôt tous deux ſont de vrais tricordes du mode » majeur, comprenant chacun une tierce majeure » au-deſſous de laquelle les Grecs avoient ſavamment ajouté la note ſenſible du ton, qui repréſente » à ſon octave la ſeptième du même ton, c'eſt-à-» dire, la principale diſſonance du ton. Il y a grande » apparence que Guy d'Arezzo, lorſqu'il commença » de concevoir ſon nouveau ſyſtême, ayant égard » à ce que les deux tétracordes des Grecs commençoient par deux tierces mineures, compoſa » le ſien de deux tricordes disjoints, faiſant chacun » une tierce mineure, & qu'il les exprima de la » manière ſuivante, par les ſix premières lettres de » l'alphabet latin, *a b c; d e f*, équivalentes à » *la ſi ut; re mi fa*. Dans la ſuite, il conçut l'échelle » diatonique de ſix tons, commençant par une tierce » majeure, telle que nous l'avons aujourd'hui, & » mit pour les trois premières notes de ſon échelle, » *c d e*, qui ſeules, laiſſant entre chacune l'intervalle » d'un ton entier, lui donnoient la tierce majeure. » Je ne doute pas que ce ne ſoit le ſens du premier » vers de l'hymne de S. Jean,

Ut queant laxis reſonare fibris,

» qui a déterminé l'auteur à tirer de cette ſtrophe

» le nom de ces ſix cordes qu'il vouloit faire ſonner
» à vide, *reſonare laxis fibris.* C'eſt donc ici la cauſe
» occaſionnelle de l'étymologie déjà connue des ſix
» premiers ſons de la *gamme.*

» Pour imiter & perfectionner les deux tétracordes
» grecs, on ajouta à l'échelle des ſix tons précédens,
» une ſeptième note que l'on nomme *ſi*, & l'octave
» ou répétition du premier ton, nommé de même
» *ut.* De cette ſorte, l'échelle diatonique ſe trouva
» contenir une octave complette, dirigée ſelon la
» plus grande conformité avec la voix humaine, qui
» ne peut facilement faire trois tons de ſuite, tels
» que ſeroient *ut re mi fa* ※, mais qui après deux
» tons entiers aime à ſe repoſer par l'intonation ſuc-
» cédante d'un ſémi-ton, ainſi, *ut re mi fa*, &c.
» Cette échelle eſt en même temps compoſée de
» deux tétracordes disjoints & à peu près pareils,
» *ut re mi fa ; ſol la ſi ut.* En ſuivant toujours la
» méthode des Grecs, uſitée de ſon temps (car les
» inventeurs même travaillent d'exemple), Guy
» d'Arezzo joignit aux ſyllabes qu'il prenoit pour
» noms des ſons, les lettres A, B, C, D, E, F,
» qui les nommoient ci-devant ; mais A repréſen-
» toit *la*, première note de ſes deux tricordes, &
» non pas *ut*, première note de ſon échelle d'oc-
» tave ; tellement que pour nommer les tons, en
» joignant la lettre à la ſyllabe, & y ajoutant entre
» deux le nom de la dominante qui en marque toute
» la modulation & les ſubſéquences, on a dit, en
» ſuivant l'ordre des tricordes, A, *mi*, *la*, B, *fa*, *ſi*,
» D, *la*, *re*, E, *ſi*, *mi*, F, *ut*, *fa :* de là viennent
» auſſi ces anciennes expreſſions familières aux mu-
» ſiciens, le premier en A *mi la ;* le quint en E *ſi mi.*
» Il manquoit une lettre au ſeptième ton : l'inven-
» teur, ſuivant ſon plan, prit la ſeptième de l'al-
» phabet latin G, qu'il écrivit en grec Γ, *gamma*,
» quoique le Γ ſe trouve le troiſième de l'alphabet
» grec : de cette manière, le ſeptième ton fut nommé
» G *re ſol*, & le caractère grec, plus ſingulier dans
» la tablature que les caractères vulgaires, donna
» le nom de *gamma* à toute l'échelle diatonique. Pour
» imiter toujours l'ancienne méthode grecque, dont
» le tétracorde commençoit par un ſémi-ton ou note
» ſenſible, l'inventeur baiſſa d'un demi-ton l'inter-
» valle A, B de ſon premier tricorde A, B, C ; en
» ſorte qu'au lieu d'un ton entre A & B, & d'un
» demi-ton entre B & C, il ſe trouva un demi-ton
» entre A & B, & un ton complet entre B & C : pour
» avertir de ce changement, il joignit un ſigne par-
» ticulier au B ; & comme le ſon du B devenoit par-
» là plus doux & plus mou, on nomma ce ſigne
» B, mol : or, le B étant le *ſi*, de là vient que le
» premier B mol en muſique ſe poſe ſur le *ſi ;* uſant
» du même artifice ſur ſon ſecond tricorde, quand
» il voulut le faire commencer comme le grec, il
» baiſſa d'un demi-ton l'intervalle du *re* au *mi :* de là
» vient que le ſecond *bémol* en muſique ſe poſe ſur
» le *mi.* Lorſqu'il voulut remettre ſon premier tri-
» corde A B C, dans le premier état naturel où il
» l'avoit compoſé, il joignit au B un ſigne quarré
» angulaire, pour avertir que l'intervalle d'A à B
» étoit d'un ton dur & entier, & ce ſigne fut nommé
» B *quarre ;* il s'étoit occupé ſur ſes tricordes mineurs,
» de l'abaiſſement des ſons qui convient au mode
» mineur : revenant à ſon échelle d'octave, modulée
» ſelon le mode majeur, il s'occupa de l'élévation
» des ſons convenables à ce mode ; il éleva d'un
» demi-ton de plus le premier intervalle de ſémi-ton
» qui ſe trouve dans l'ordre de ſon échelle, c'eſt-à-
» dire, celui du *mi* au *fa*, & en fit autant ſur le
» ſecond intervalle ſemblable, c'eſt-à-dire, ſur celui
» du *ſi* à l'*ut :* de là vient que, dans la muſique, le
» premier dièſe ſe poſe ſur le *fa* & le ſecond ſur
» l'*ut.* Cette expérience dut lui paroître très-heu-
» reuſe, & d'autant plus conforme à la ſuite des
» ſons dans la nature, que le *fa* ※ annonçoit la mo-
» dulation du *ſol*, dont il eſt la note ſenſible, &
» qu'en effet la modulation de *ſol* eſt engendrée dans
» les corps ſonores par la modulation d'*ut*, dont *ſol*
» eſt la note dominante. L'inventeur, pour avertir
» qu'il vouloit mettre l'intervalle d'un ton entier entre
» *mi* & *fa*, joignit au *fa* un ſigne quarré, de figure
» à peu près ſemblable au béquarre, parce que l'effet
» des deux ſignes étoit le même ; on appela ce ſigne
» *dièſe*, du mot grec διεσις, *diviſion*, parce qu'il di-
» viſoit en deux l'intervalle du ton entre *fa* & *ſol*,
» & parce que, dans les inſtrumens grecs, entre deux
» cordes formant entr'elles un intervalle d'un ton,
» on en mettoit un autre qui les ſéparoit, & formoit
» le ſémi-ton intermédiaire. L'échelle diatonique ainſi
» formée avec adjonction de deux dièſes par *ut re*
» *mi fa* ※, *ſol la ſi ut* ※, eſt ſuivie progreſſivement
» par l'échelle ſuivante, *re mi fa* ※, *ſol la ſi ut* ※, *re*,
» entiérement ſemblable dans l'ordre de ſes inter-
» valles à l'échelle naturelle de l'octave *ut* ſans aucun
» dièſe. Or, en continuant de procéder ſelon le
» mode majeur, en élevant le premier intervalle
» de ſémi-ton qui ſe rencontre dans la nouvelle oc-
» tave *re*, entre *fa* ※ & *ſol*, pour la rendre pa-
» reille en intervalle à l'octave *ut* avec deux dièſes,
» il en réſulte *re mi fa* ※, *ſol* ※, *la ſi ut* ※, *re* ※ :
» de là vient que dans la muſique le troiſième dièſe
» ſe poſe ſur le *ſol*, & l'autre ſur le *re.*

» Guy d'Arezzo s'appercevant que les ſept lettres
» ou les ſept ſyllabes dont il ſe ſervoit pour tracer
» les ſons muſicaux au-deſſus des paroles, n'expri-
» moient qu'une octave, & ne diſtinguoient pas ſi
» le ſon étoit d'une octave plus baſſe ou plus aiguë
» que la moyenne, s'aviſa d'un troiſième expédient
» plus commode, à ce qu'il lui parut, que les
» lettres ou les ſyllabes ; ce fut de tracer de longues
» raies parallèles, probablement pour imiter la figure
» des cordes tendues de la lyre, qu'il fût forcé de
» diſpoſer horizontalement, non verticalement, ſans
» quoi il n'auroit pu y joindre avec facilité l'écriture
» des paroles chantées, qui parmi nous eſt horizon-
» tale & non verticale ; il traça donc pluſieurs lignes
» les unes ſur les autres, repréſentant les degrés
» & les intervalles des ſons plus ou moins aigus ;
» il figura ſur les lignes & les entre-lignes, de petites

» notes noires, chaque ligne & entre-ligne immédiates, représentant l'intervalle d'un demi-ton. » D'autres musiciens ont depuis distingué la vitesse » ou la lenteur du chant, & fixé la durée intrinsèque » de chaque note, en traçant les notes blanches, » noires, à queue, crochues, doublement crochues, &c. D'autres ont ensuite inventé divers » autres signes, pour représenter les tremblemens » & les renflemens du son, le temps, la mesure à » deux, trois & quatre gestes; les silences, &c.; » ces derniers s'appellent *pauses* & *soupirs*, parce » qu'ils donnent au chanteur le temps de se reposer, » de respirer & de reprendre haleine. Quant aux » clefs placées au commencement de chaque ligne, » soit qu'on les y voie seules, soit qu'elles soient » accompagnées de dièses ou de bémols, elles ouvrent » l'intelligence de la modulation traitée dans l'air; » elles montrent tout d'un coup quelle est l'octave » employée dans cet air; si c'est la basse, la moyenne » ou l'aiguë, & par-là elles font voir à portée de quel » genre de voix l'air est composé. Nous répétons » la clef au commencement de chaque ligne, mais » les Italiens se contentent de la figurer une fois pour » toutes au commencement de la première ligne. » Il y a sept clefs, c'est-à-dire, autant que de sons » dans l'échelle diatonique: dans la règle, les sept » clefs devroient porter le nom des sept tons, & » chacune se trouver posée au commencement de » la ligne, sur la place de la tonique de l'air qu'elle » indique; mais comme les clefs ont été introduites, » moins encore pour montrer le ton final & principal de l'air, que pour indiquer si l'air est grave, » moyen ou aigu, & comme l'inventeur ne considéroit alors que son échelle naturelle de l'octave » *ut*, il n'a donné que trois noms aux clefs; savoir: » *fa*, *ut*, *sol*, parce que dans cette échelle de son » octave *ut*, la note tonique, c'est-à-dire, le ton » principal, final & moyen, est *ut*, ayant pour dominante *sol*, & pour sous-dominante grave, *fa*: » sur ce principe, il s'est déterminé à indiquer le » chant grave par la clef de *fa*; le chant moyen par » la clef d'*ut*; le chant aigu, par la clef de *sol*. Cette » observation étoit très-heureuse de la part de l'inventeur, soit qu'il y ait été conduit par force de » génie, ou par hasard; car elle indiquoit en même » temps tout le plan de l'harmonie, tant consonnante » que dissonnante; elle s'est trouvée d'accord avec le » fameux principe de la basse fondamentale par » quintes, découvert depuis par le célèbre Rameau, » & qui sert de base à sa profonde théorie. Un chant, » dit ce savant homme, composé du ton *ut* & de » ses deux quintes, *fa* & *sol*, l'une au-dessous, l'autre » au-dessus, donne le chant où la suite des quintes, » *fa*, *ut*, *sol*, que j'appelle *basse fondamentale* d'*ut* » par quintes. Les trois sons qui forment cette basse, » & les harmoniques de chacun de ces trois sons, » composent tout le mode majeur d'*ut*, & en même » temps toute la *gamme* diatonique, inventée par » Guy d'Arezzo, comme nous le verrons encore » mieux ci-après.

» Telle est la suite des procédés & des idées qu'a » eus dans la tête l'inventeur de notre *gamme*, en » réformant la méthode grecque. Ces procédés sont » si connexes, si bien liés, si dépendans les uns des » autres, qu'on ne peut douter qu'il n'ait eu de telles » pensées dans l'esprit, & à peu près dans le même » ordre que je viens de les décrire. C'est ainsi qu'un » soigneux examen des noms imposés aux choses, » en nous apprenant la cause de leur imposition, » nous fait remonter aux choses mêmes; nous donne » lieu de pénétrer leurs causes & leurs effets; nous » remet sur les voies des premiers principes des arts » & de leurs progrès successifs; nous fait suivre les » opérations de l'inventeur à la trace des termes appellatifs qu'il a mis en usage.

» Au reste, notre méthode d'usage actuel, inventée par Guy d'Arezzo, de tracer la musique sur » le papier par des notes noires disposées sur les » lignes & les entre-lignes de cinq raies, quoique » très-ingénieuse, n'est pas fort bonne; elle est compliquée de figures embarrassantes & nombreuses. » On sent assez que, soit que l'on se servît de raies, » de notes, de lettres, de chiffres ou des sept couleurs, il seroit facile d'inventer dix méthodes » différentes d'écrire les chants, plus simples, plus » courtes & plus communes, surtout pour la musique vocale; car l'instrumentale, plus chargée de » chants, présenteroit peut-être plus de difficultés. » L'ancienne tablature grecque par lettres étoit presque meilleure que la nôtre. Mais à quoi serviroit » d'introduire une nouvelle méthode plus parfaite, » aujourd'hui que nous avons tant d'ouvrages célèbres, imprimés selon l'ancienne? On ne supprimera » pas tout ce que nous avons de musique gravée, » imprimée, manuscrite, pour le publier de nouveau sur une nouvelle tablature. Ainsi, la nouvelle introduction auroit le plus grand inconvénient qu'elle puisse avoir, c'est celui de ne pas abolir » l'ancienne, & de ne procurer aux hommes qu'un » travail de plus. Il faudroit que ceux qui savent lire » notre musique, apprissent à lire une seconde fois, » & que ceux à qui l'on enseigneroit à lire selon la » nouvelle réforme, apprissent aussi l'ancienne manière pour pouvoir jouir des ouvrages écrits avec » nos figures actuelles. Ceci, soit dit en passant » pour tous les projets de cette espèce, tendant à » introduire une réforme sur des choses où il n'est » pas possible de supprimer les grands établissemens » déjà faits sur l'ancien pied. »

(*M. le président De Brosses.*)

N. B. On ne peut disconvenir qu'il n'y ait quelque chose d'ingénieux dans les détails que donne ici le président De Brosses sur la formation de la *gamme*; mais on y voit le défaut des commentateurs, de donner leurs conjectures pour des réalités, & d'attribuer à leur auteur des idées dont il ne s'est jamais avisé. Telle est, par exemple, la raison qu'il suppose avoir déterminé Guy d'Arezzo pour le choix des notes dans l'hymne de S. Jean; telle est encore l'ori-

gine des dénominations d'A *mi la*, B *fa si*, &c. qu'il présente d'une manière très-éloignée de la vérité, & l'origine du bémol, & surtout des dièses, &c. Ainsi, quand il dit que Guy « éleva d'un demi-ton » de plus le premier intervalle de sémi-ton qui se » trouve dans l'ordre de son échelle, c'est-à-dire, » celui du *mi* au *fa*, & en fit autant sur le second » intervalle semblable, celui du *si* à l'*ut*, » & qu'il ajoute : « de là vient que dans la musique le premier » dièse se pose sur le *fa*, & le second sur l'*ut*, » assurément il dit une chose fausse. On sait que ce n'est point à cause de l'élévation arbitraire de telle ou telle note que le premier dièse se pose sur le *fa*, mais parce que dans l'ordre des quintes, le *fa* étant la première naturelle, doit être aussi la première à subir l'altération en montant, comme le *si* étant la dernière, doit subir le premier l'altération en descendant.

On sait aussi que le systême de Guy embrassant une étendue déterminée de sons, il n'a jamais songé aux modulations, ni par conséquent à l'élévation des notes par dièse. En mettant un bémol sur une note, il ne croyoit point moduler.

Je ne développerai pas davantage cette observation, & je ne m'attacherai pas à détruire tout ce qu'il y a de faux dans cet article, fait par un homme qui avoit plus d'esprit que de connoissances en musique, & que je n'ai rapporté que parce qu'il est dans l'ancienne Encyclopédie. J'y releverai cependant encore ce qu'il dit des lignes qu'il suppose que Guy inventa, parce que, dit-il, « il s'apperçut que les » sept lettres ou les sept syllabes dont il se servoit » pour tracer les sons musicaux au-dessus des paroles, » n'exprimoient qu'une octave, & ne distinguoient » pas si le son étoit d'une octave plus basse ou plus » aiguë que la moyenne. »

M. De Brosses ignoroit sans doute que Guy avoit fait cette distinction, même par les lettres, en marquant l'octave grave par des capitales, la moyenne par des lettres communes, & l'aiguë par des doubles lettres. Tout le reste de l'article n'est pas mieux fondé. (*M. Framery.*)

Nous avons donné, au mot *Echelle*, la comparaison de la *gamme* ou échelle diatonique des Grecs avec notre *gamme* moderne. Nous avons fait voir comment ces *gammes* se formoient par le moyen des sons *fa ut sol* & de leurs harmoniques; ces trois sons sont le fondement des deux *gammes* par la raison suivante: le son *ut* fait résonner la douzième au-dessus *sol*, & fait frémir sa douzième au-dessous *fa*. (Voyez *Fondamental.*) Or, au lieu des douzièmes, on peut prendre ici les quintes, qui en sont les octaves ou répliques. (Voyez *Octave* & *Réplique.*) Ainsi, on peut aller indifféremment du son *ut* à ses deux quintes *sol* & *fa*, quoiqu'avec un peu plus de prédilection pour *sol*, & revenir de même de *fa* & de *sol* à *ut*. Ces trois sons forment la basse fondamentale la plus simple du mode d'*ut* (voyez *Mode*), & les trois sons avec leurs harmoniques, c'est-à-dire, leurs tierces majeures & leurs quintes (voyez *Fondamental*), composent toute la *gamme* d'*ut*.

Le son fondamental *ut* renfermant en lui-même sa tierce majeure & sa quinte (voyez *Fondamental*), il s'ensuit que le chant le plus naturel en partant d'*ut* est *re mi sol ut*; mais le chant diatonique le plus naturel, c'est-à-dire, celui qui procède par les moindres degrés naturels à la voix, est celui de la *gamme*, soit des anciens soit des modernes.

Nous avons vu au mot *Echelle*, que pour former la basse fondamentale de notre *gamme* moderne, il faut, ou répéter deux fois le son *sol* dans cette *gamme*, ou, ce qui revient au même, faire porter à ce seul son deux notes de basse fondamentale, savoir, *ut* & *sol*, en faisant porter à chaque note de la *gamme* une seule note de basse, introduite dans la basse des accords de septième, savoir, *sol si re fa* & *re fa la ut*; & dans tous les cas, introduire dans la basse la note *re*, & par conséquent le mode de *sol*. (Voyez *Mode.*) C'est cette introduction du mode de *sol* dans la basse fondamentale, qui fait que les trois tons *fa sol la si* peuvent se succéder immédiatement dans notre *gamme*, ce qui n'a pas lieu dans celle des Grecs, parce que sa basse fondamentale ne porte & ne peut porter que les sons *fa ut sol*. De plus on ne peut entonner facilement ces trois tons qu'à la faveur d'un repos exprimé ou sous-entendu après le son *fa*, en sorte que ces trois tons *fa sol la si* sont censés appartenir à deux tétracordes différens. La difficulté d'entonner naturellement trois tons de suite vient donc de ce qu'on ne peut le faire sans changer de mode.

Pour former la *gamme* du mode mineur, il faut, dans la *gamme* des Grecs, substituer des tierces mineures au lieu des tierces majeures que portent les sons de la basse fondamentale *re la mi*, du mode de *la*, au lieu du *fa* ✻ & de l'*ut* ✻ qu'ils porteroient si le mode étoit majeur. A l'égard de la dominante *mi* (voyez *Dominante*), elle portera toujours la tierce majeure *sol* ✻, lorsque ce *sol* montera au *la*. On en dira la raison, d'après M. Rameau, au mot *Note sensible*, & on peut, en attendant, la voir dans nos *Elémens de musique*, art. 77; ainsi la *gamme* des Grecs, dans le mode mineur de *la*, est,

sol ✻ *la si ut re mi fa.*

Mais dans le même mode mineur de *la*, la *gamme* des modernes sera,

la si ut re mi fa ✻ *sol* ✻ *la*,

dans laquelle le *mi* porte, ou est censé porter deux notes de basse fondmentale, *la mi*, & dans laquelle le *fa* est dièse, parce qu'il est quinte du *si* de la basse, la basse fondamentale de cette *gamme* étant

la mi la re la mi si mi la.

Ainsi la *gamme* des modernes dans le mode mineur

neur diffère encore plus de celle des Grecs que dans le mode majeur, puiſqu'il ſe trouve dans celle-là un *fa* ♯ qui n'eſt point, & qui ne doit point être dans celle-ci.

La *gamme* du mode majeur en deſcendant, eſt la même qu'en montant, & nous avons vu au mot *Echelle*, qu'elle eſt alors la baſſe fondamentale de cette *gamme*; on peut encore lui donner celle-ci :

ut ſol re ſol ut fa ut ſol ut,

qui eſt la même (renverſée) que la baſſe fondamentale de la *gamme* en montant, & dans laquelle le ſon *ſol* de la *gamme* porte à la fois les deux ſons *ſol ut* de la baſſe. Au moyen de cette baſſe qui eſt la même, ſoit que la *gamme* monte, ſoit qu'elle deſcende, on peut expliquer un fait qui peut être difficile à expliquer autrement, pourquoi la *gamme* s'entonne auſſi naturellement en deſcendant qu'en montant?

La difficulté eſt plus grande pour la *gamme* du mode mineur; car on ſait que cette *gamme* n'eſt pas la même en deſcendant qu'en montant. La *gamme* de *la* mineur, par exemple, eſt en montant, comme on l'a déjà vu :

la ſi ut re mi fa ♯, *ſol* ♯ *la*,

& cette *gamme* en deſcendant eſt :

la ſol fa mi re ut ſi la,

qui n'a plus ni *ſol* ni *fa* ♯. La baſſe fondamentale de cette *gamme* eſt fort difficile à trouver; car le *ſol* ne peut porter que *mi*, & le *fa* que *re* : or, deux ſons *mi re*, immédiatement conſécutifs, ſont exclus par les règles de la baſſe fondamentale. (Voyez *Baſſe fondamentale*, *Harmonie* & *Mode*.) M. Rameau détermine cette baſſe en retranchant de l'échelle le ſon *ſol*, en cette ſorte :

la fa mi re ut ſi la,

dont la baſſe fondamentale eſt :

la re la re la mi la.

C'eſt ce qu'on peut dire de plus plauſible là-deſſus, & c'eſt auſſi ce que nous avons dit d'après M. Rameau, dans nos *Elémens de Muſique*; mais on doit avouer que cette ſolution ne ſatisfait pas pleinement, puiſqu'il faut, ou ne point faire porter d'harmonie à *ſol*, ou anéantir l'ordre diatonique de la *gamme*, deux partis dont chacun a ſes inconvéniens. Cet aveu donnera lieu à une autre obſervation que nous avons quelque droit de faire, ayant eu l'honneur d'être du nombre des juges de M. Rameau dans l'Académie des ſciences, & enſuite ſes interprètes auprès du public; c'eſt que cette compagnie n'a jamais prétendu approuver le ſyſtême de muſique de M. Rameau, comme renfermant une ſcience démontrée (1), mais ſeulement comme un ſyſtême beaucoup mieux fondé, plus clair, plus ſimple, mieux lié & plus étendu qu'aucun de ceux qui avoient précédé, mérite d'autant plus grand, qu'il eſt le ſeul auquel on puiſſe prétendre dans cette matière, où il ne paroît pas poſſible de s'élever juſqu'à la démonſtration. Tout le ſyſtême de M. Rameau eſt appuyé ſur la réſonnance du corps ſonore; mais les conſéquences qu'on tire de cette réſonnance n'ont point & ne ſauroient avoir l'évidence des théorêmes d'Euclide; elles n'ont pas même toutes un égal degré de force & de liaiſon avec l'expérience fondamentale. (Voyez *Harmonie*, *Note ſenſible*, *Mode mineur*, *Septième*, &c.) Auſſi M. Rameau dit-il très-bien, au ſujet de la diſſonnance qui eſt une branche étendue de la muſique : « C'eſt juſtement parce que la diſſonnance n'eſt pas » naturelle à l'harmonie, quoique l'oreille l'adopte, » que pour ſatisfaire la raiſon ſur ce point, *autant* » *qu'il eſt poſſible*, on ne ſauroit trop multiplier les » rapports, les *analogies*, les *convenances*, les mé» tamorphoſes, s'il y en a » (1). D'où il s'enſuit qu'il ne range la théorie muſicale que dans la claſſe des probabilités. C'eſt auſſi uniquement comme un ſyſtême très-ſupérieur aux autres, que nous avons expliqué cette théorie dans un ouvrage particulier, très-diſpoſés en même temps à recevoir tout ce qui pourra nous venir de bon d'ailleurs. (Voyez *Fondamental*.)

Sur les différences de la *gamme* des Grecs dans les genres diatonique, chromatique & enharmonique (voyez *Genre*).

(*M. d'Alembert.*)

---

(1) La *Démonſtration des principes de l'harmonie*, par M. Rameau, ne portoit point ce titre quand elle a été préſentée à l'Académie, & n'a point auſſi été annoncée ſous ce titre dans le rapport qui en a été fait.

(1) Nous ne nous amuſerons pas à relever les erreurs qui ſe trouvent dans cet article, & notamment dans ceux où il renvoie. Nous ne dirons qu'un mot ſur la phraſe que nous avons notée, parce qu'elle contient une ſorte d'aveu de la part de d'Alembert, que la *gamme* moderne eſt dans deux tons différens, ce qui détruit entiérement le ſyſtême de Rameau qu'il a tant appuyé, par lequel il ne veut donner à cette *gamme* qu'une baſſe fondamentale dans le même ton.

Au ſurplus, il n'eſt pas vrai de dire qu'on ne peut facilement entonner trois tons de ſuite, ni que cela vient de ce qu'on change de ton. 1°. La *gamme* naturelle offre bien plus de trois tons de ſuite, puiſqu'elle ne contient qu'un ſémi-ton du *ſi* à l'*ut*, qu'on n'a pas même trop raiſon d'appeler ainſi, puiſque ce n'eſt pas la moitié d'un ton : *ut* à *re*, *re* à *mi*, *mi* à *fa*, *fa* à *ſol*, *ſol* à *la*, *la* à *ſi*, &c.
10 11 11 12 12 13 13 14
ſont autant de tons que la voix entonne ſans difficulté; il eſt vrai que leurs rapports décroiſſent arithmétiquement.

2°. Ce n'eſt pas du changement de ton que vient la difficulté dans l'intonation des quatre notes *fa ſol la ſi*, mais de ce que l'on ſupprime une des notes intermédiaires entre *ſol* & *ſi*, intervalle qui en contiendroit deux, indépendamment de ce que le *fa* d'où on part n'eſt point dans un juſte rapport avec les autres.

Gamme, Gamm'ut ou Gamma-ut. *Observations sur l'article de Rousseau.*

I. « Table ou échelle inventée par Guy Arétin. »

L'abbé Le Beuf, *Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissement à l'Histoire de France* (*Paris*, 1738, *tom. II*, *pag.* 104), prétend qu'on en trouve quelques indices préliminaires dans la Chronique de Corbie, à l'an 986. *Vid. Annal. Bened. tom. IV*, *p.* 36. « Mais, ajoute ce savant, le religieux bénédictin n'en passe pas moins pour être inventeur des signes du chant par échelles & par clefs. »

Pour apprécier le mérite de cette invention, si exaltée jusqu'au seizième siècle, aujourd'hui si déprimée en France, il faudroit pouvoir la comparer avec les méthodes qui l'ont précédée. Je ne parle point du fond du systême; Guy n'avoit fait aucun changement à celui des Grecs: c'est pour le prouver qu'il avoit imaginé sa *Main harmonique*. Il s'agit seulement ici, 1°. de l'art de noter: or, sa méthode, avant les additions qu'y fit dans le quatorzième siècle Jean de Muris, n'étoit pas sensiblement préférable à celle de S. Grégoire; 2°. de l'art de solfier: or, la *solfication* des Grecs par quatre syllabes sans muances (voyez *Solfier*) étoit évidemment plus simple que la sienne. Celle de S. Grégoire (aussi sans muances) par les mêmes sept premières lettres de l'alphabet latin, qui lui servoient de notes (il y en avoit une huitième pour le *si b* de la seconde octave, en montant, lequel *si b*, chez les Grecs comme chez les Latins, ne s'employoit qu'accidentellement, voyez *Solfier*), étoit encore plus simple & plus naturelle que celle des Grecs; mais aucune de ces méthodes n'étoit en usage du tems de l'Arétin. Au contraire, dans les neuvième & dixième siècles, l'art de noter, & conséquemment de déchiffrer & de solfier, étoit si compliqué, si difficile, « qu'à moins, dit Bertrand, moine de Charroux, dans un poëme sur la musique, que les sons ne fussent appris de mémoire, ils périssoient, parce qu'on ne pouvoit pas les écrire. » (Voyez Le Beuf, *dans l'ouvrage déjà cité*, *page* 99.)

II. « *Gamme*, table.... sur laquelle on apprend à nommer & à *entonner juste* les degrés de l'octave par les six notes de musique, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. »

On ne sait pas bien comment on apprenoit à entonner juste par les hexacordes, & Rousseau ne le voyoit pas lui-même, lorsqu'il disoit, art. *Solfier*: « Les inconvéniens de la méthode de l'Arétin sont considérables; car, faute d'avoir rendu complète la *gamme* de l'octave, les syllabes de cette *gamme* ne signifient ni des touches fixes du clavier, ni des degrés du ton, *ni même des intervalles déterminés*. Par les muances, *la fa* peut former un intervalle de tierce majeure en descendant, ou de tierce mineure en montant, ou d'un sémi-ton encore en montant, comme il est aisé de voir par la *gamme*, &c. »

III. » La *gamme* a aussi été nommée *main harmonique*, parce que Guy employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses notes pour montrer les rapports de ses hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. »

C'étoit une invention véritablement puérile que cette application des clefs & des notes correspondantes sur chaque jointure des doigts de la main harmonique, ou main de musique. (Voyez *Main harmonique.*) Le rapport de la *gamme* au systême grec est bien plus simplement & sensiblement démontré dans la table suivante, tirée de Meibomius, *Euclide*, pag. 51, & de Mersenne, *Harmonie universelle*, in-12, pag. 227; car, retranchant de chaque hexacorde les syllabes ut & *re*, on a sept tétracordes, *mi fa sol la*, dont les cinq premières au grave représentent ceux du systême grec, & les deux plus aigus, ceux que l'Arétin y avoit ajoutés, comme on le voit dans le tableau suivant:

Fig. A.

20			ee							*la*		
		ton.										
19			dd						*la*	*sol*		
		ton.										
18			cc						*sol*	*fa*		
		ton.									demi-ton.	
17			bb, ♮♮						*fa*	*mi*		
		demi-ton.									ton.	
16	Nete hyperboleon.		aa					*la*	*mi*	*re*		
		ton.										
15	Hyperboleon diatonos.		g					*sol*	*re*	UT		
		ton.										
14	Trite hyperboleon.		f					*fa*	UT			
		demi-ton.										
13			e				*la*	*mi*				Nete dieugmenon.
		ton.										
12	Nete synemmenon.		d			*la*	*sol*	*re*				Diezeugm. diaton.
		ton.										
11	Synemmenon diatonos.		c			*sol*	*fa*	UT				Trite Diezeugm.
		ton.									demi-ton.	
10	Trite Synemmenon.		b, ♮			*fa*	*mi*					Paramese.
		demi-ton.									ton.	
9	Mese.		a		*la*	*mi*	*re*					
		ton.										
8	Meson diatonos.		G		*sol*	*re*	UT					
		ton.										
7	Parhypate meson.		F		*fa*	UT						
		demi-ton.										
6	Hypate meson.		E	*la*	*mi*							
		ton.										
5	Hypaton diatonos.		D	*sol*	*re*							
		ton.										
4	Parhypate hypaton.		C	*fa*	UT							
		demi-ton.										
3	Hypate hypaton.		♮	*mi*								
		ton.										
2	Proslambanomenos.		A	*re*								
		ton.										
1	Hypo-proslambanomenos.		Γ	UT								

III. « Pour montrer les rapports de ses hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. »

Pourquoi Guy substitua-t-il son hexacorde au tétracorde grec ? Rousseau n'en donne aucune raison. Celles qu'en apporte le P. Mersenne, *Harmonie universelle*, page 228, sont plus singulières que satisfaisantes. « Les six notes dont il s'est servi pourroient, dit-il, représenter les six espèces de quarte qui viennent de la différente situation du ton majeur, du ton mineur & du demi-ton majeur. » Il n'y a que trois systêmes relativement à la position du tétracorde; celui des Aristoxéniens, qui faisoient tous les tons majeurs, c'est-à-dire, de huit à neuf; celui des Pythagoriciens, rétabli par Ptolémée, qui formoient le tétracorde d'un demi ton majeur, d'un ton majeur & d'un ton mineur; enfin, celui de Didyme, qui plaçoit le ton mineur au grave du majeur. On ne peut pas adopter à la fois ces trois systêmes, puisqu'ils sont déduits de principes inconciliables, c'est-à-dire, l'un de la progression triple, l'autre de la progression harmonique, le dernier de la progression arithmétique. Or, quel que soit celui de ces systêmes qu'ait suivi l'Arétin, il ne pouvoit obtenir que les trois espèces de quartes suivantes : *ut re mi fa, re mi fa sol, mi fa sol la* (*voyez le P. Mersenne lui-même, page* 230)..... « ou les six espèces d'octaves, dont chacune commence par l'une des six notes susdites. » Le P. Mersenne lui-même en compte sept à la page 231..... On pourroit aussi dire que Guido a mis six notes, parce que le six est le premier nombre parfait, qui n'excède & n'est point surpassé de ses parties; car 1, 2, 3, font six; & qui, étant multiplié à l'infini, laisse toujours 6 pour le dernier caractère, car il est nombre circulaire. » Le nombre 4 est bien plus parfait que

le nombre 6 (voyez *Quaternaire*), & cette qualité de nombre circulaire n'eſt point une qualité muſicale, ou du moins elle convient beaucoup moins à la ſixte qu'à l'octave; car en faiſant ſuccéder circulairement les ſons de la ſixte, on aura une ſuite de diſſonnances *fa* ✻, *re* ✻, *ſi* ✻, *ſol* ✻✻, &c. : au lieu que l'octave donne toujours circulairement les mêmes ſons..... « Et parce que les ſix conſonnances qui ſe rencontrent en ce nombre ſont ſi naturelles, que la trompette & les flûtes, allant de leur ſon le plus grave à l'aigu, ſont néceſſairement ces conſonnances, ſelon leur ordre naturel, ſans qu'il ſoit poſſible de modérer tellement le vent, qu'on faſſe d'autres intervalles. » Mais l'hexacorde de Guy ne repréſente pas les ſix premiers harmoniques de la trompette, 1, 2, 3, 4, 5, 6; puiſque les rapports de l'hexacorde ſont 8, 9, 10, $\frac{32}{3}$, 12, $\frac{40}{3}$, & qu'ils étoient encore plus compliqués dans la *gamme* de Guy, dans laquelle tous les tons étoient majeurs, c'eſt-à-dire, de 8 à 9.... « Semblablement on peut dire que les ſix notes repréſentent les ſix modes *authentiques* ou *principaux*, & les ſix collatéraux. » Six & ſix ſont douze, & il n'y a que ſix ſons dans l'hexacorde. D'ailleurs, ces douze modes ſont contenus dans l'octave diatonique, & non pas dans l'hexacorde..... » ou les ſix eſpèces de voix, à ſavoir, l'*uniſſonne*, l'*équiſonne*, la *conſonnante*, l'*harmonieuſe*, la *diſſonnante*, & celle qui n'eſt pas propre à la muſique, que les Grecs appeloient *Ecmele*. Je laiſſe pluſieurs choſes qui ſont au nombre de ſix, qu'on pourroit rapporter à la louange des ſix notes, comme ſont les ſix eſpèces de mouvemens naturels, à ſavoir, la *génération*, la *corruption*, l'*augmentation*, la *diminution*, l'*altération* & le *mouvement local* : les ſix différentes ſituations, qui ſont, en haut, en bas, à droite, à gauche, devant & derrière; les ſix ſurfaces du cube; les ſix rayons ou demi-diamètres, qui diviſent la circonférence en ſix parties égales; les ſix eſpèces de propoſition de qui la logique ſe ſert; à ſavoir, la vraie, la fauſſe, la poſſible, l'impoſſible, la néceſſaire & la contingente. Je veux encore montrer que toutes les eſpèces de conſonnances ſont en *la main de muſique*, afin qu'on puiſſe..... »

> Ta ta ta ta. Voilà bien inſtruire une affaire.
> Il dit fort poſément ce dont on n'a que faire,
> Et court le grand galop quand il eſt à ſon fait.

Au reſte, le P. Merſenne n'a pas beaucoup plus mal raiſonné ſur la muſique, que les théoriciens qui l'ont précédé; & ſon jargon, ſon amphigouri eſt à très-peu près celui du judicieux Ariſtides, du ſavant Nichomaque, du *divin* Platon. (Voyez *Grèce*, *Nombres*, *Quaternaire*.) Laiſſons-les gravement déraiſonner, & revenons ſérieuſement à l'hexacorde. Quelle raiſon, encore une fois, eut l'Arétin de le ſubſtituer à un ſyſtême auſſi ſimple, auſſi ancien que le tétracorde? C'eſt qu'il s'apperçut que tous les tétracordes du grand ſyſtême grec, à l'exception de celui des hypates, avoient chacun, au grave du demi-ton, deux tons immédiatement conſécutifs (voyez *la figure* A); d'où il il conclut que le ſyſtême immuable des Grecs pouvoit être regardé comme réellement compoſé de cinq hexacordes; que par conſéquent, au lieu d'employer la même ſyllabe de ſolfication de quarte en quarte, on pouvoit ne l'employer que de ſixte en ſixte; que d'ailleurs une formule de chant, qui ne ſe reproduit que de ſix en ſix notes, engendre une mélodie moins uniforme, moins ennuyeuſe que celle qui recommence de quatre en quatre.

Guy ne ſavoit pas que le tétracorde *ſi ut re mi* eſt un des produits les plus naturels de la plus ſimple baſſe fondamentale du genre diatonique. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. IV.) Il ne ſavoit pas que le tétracorde étoit la clef du ſacré Quaternaire, & réciproquement. (Voyez *Quaternaire*.) Eſt-il étonnant qu'il l'ignorât, puiſque Platon lui-même, malgré ſes dépenſes, ſes voyages, ſes méditations & ſes entretiens avec un célèbre Pythagoricien, ne put parvenir à l'intelligence de ces nombres myſtérieux? Et quand l'Arétin eût été à cet égard plus pénétrant ou plus heureux que Platon, il eût toujours été autoriſé à faire ces changemens, pour les raiſons qu'on vient de voir.

D'ailleurs, le chant *ſi ut re mi*, 15, 16, 18, 20, eſt ſimple & naturel, cela eſt vrai : le chant *ut re mi fa ſol*, 8, 9, 10, 11, 12 (car ce ſont là ſes véritables rapports), l'eſt-il moins? Le chant *ſi ut re mi* eſt le produit des quatre ſons fondamentaux, *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4. Le chant *ut re mi fa ſol* eſt le produit du premier de ces mêmes ſons. Enfin, j'ai fait voir, à l'article *Echelle*, que les Grecs eux-mêmes avoient abandonné le tétracorde pour l'octacorde, quoiqu'ils continuaſſent toujours à ſolfier par leurs quatre anciennes ſyllabes, *té*, *tà*, *tê*, *tô*. Or, Guy n'ayant rien changé à l'ancienne diſpoſition des tons & des demi-tons, on étoit toujours libre, dans ſon ſyſtême, de chanter par quarte ou par octave. Mais, il faut en convenir, ſes muances, dont la ſolfication grecque étoit exempte, paroiſſent effacer tous les avantages de ſon ſyſtême.

IV. « Cette *main* a été en uſage pour apprendre à nommer les notes, juſqu'à l'invention du *ſi*, qui a aboli chez nous les muances, & par conſéquent la *main* harmonique qui ſert à les expliquer. »

Ce ne fut pas l'invention du *ſi*, mais celle du *za* ou *ſa*, qui fit ceſſer l'uſage des muances. Ne muançoit-on pas dans la *gamme* du *ſi*, puiſqu'on étoit forcé de paſſer du rang de bémol à celui de béquarre, ou réciproquement, lorſque le chant paſſoit du mode de *fa* à celui d'*ut*, ou de celui d'*ut* à celui de *fa*? Mais auſſitôt que le *za* fut adopté au nombre des ſyllabes de la *ſolfication*, on abandonna totalement la colonne ou le rang de bémol, & l'on ſolfia dans le ſeul rang de béquarre, *fa ſol la ſi* ou *fa ſol la za*, ſuivant que le *ſi* étoit béquarre ou bémol, à la clef ou accidentellement.

V. « Guy ayant, selon l'opinion commune, ajouté au diagramme des Grecs un tétracorde à l'aigu..... »

Il en avoit ajouté deux; car chaque hexacorde de Guy représentoit, comme on l'a vu ci-dessus, un des tétracordes grecs. Or, le systême immuable des Grecs ne contenoit que cinq tétracordes; savoir, des hypates, des meses, des conjointes, des disjointes & des aiguës. Le systême de Guy contenoit sept hexacordes. (Voyez *fig.* A.) Donc Guy avoit ajouté deux tétracordes au systême immuable des Grecs. En effet, sa dix-septième corde étoit variable comme la dixième, c'est-à-dire, qu'elle étoit tantôt bémol, tantôt béquarre; ce qui ne pouvoit se faire sans le secours de ces deux hexacordes.

VI. « Ou plutôt, selon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce diagramme dans son ancienne étendue..... »

Meibomius dit positivement le contraire. Guy est bien loin d'avoir augmenté l'étendue du systême grec; il s'en faut même un invervalle assez considérable qu'il ne l'ait atteint, ce qui devient plus clair que le jour, à la seule inspection de mes tables; car le son le plus aigu du systême grec, la note hyperboléon de l'hyperlydien, le plus aigu de tous les modes, fait avec la proslambanomène de l'hypo-dorien, qui en est le plus grave, un intervalle de trois octaves & un ton; de sorte que le systême grec surpasse d'une quarte toute entière celui de l'Arétin. » *Euclide*, page 50. (Voyez aussi la *Préface générale de Meibom.*, page 14.) Et notez que Meibomius suppose, 1°. que le systême de Guy commençoit au grave à un ton au-dessous de la proslambanomène du mode hypo-dorien, tandis qu'il commençoit réellement à une tierce mineure au-dessus (voyez mon article *G. re sol*); 2°. que la corde ω n'étoit qu'à un ton au-dessous de la même proslambanomène, tandis qu'elle en étoit distante d'une quarte (voyez *ibidem*), d'où il s'ensuit que l'hypo-proslambanomène de Guy étoit plus aiguë d'une sixte que la corde ω, & sa vingtième corde plus grave d'un ton que la note hyperboléon du mode hyperlydien; & par conséquent le systême de Guy étoit moins étendu d'une septième, que le diagramme général des Grecs.

D'où peut donc provenir une erreur aussi palpable de la part de Rousseau? Probablement de ce passage de Meibomius (*Aristides-Quintil.* page 240) mal entendu. « *Hinc perspicitur cur Guido Aretinus, qui exceptis notis, nihil præter veterum autoritatem immutavit, literam* Γ *infrà* A *assumpserit.* » Sans doute Guy n'avoit rien changé au fond du systême, c'est-à-dire, à la disposition relative des tons & des demi-tons; mais il avoit changé quelque chose à l'étendue du systême parfait, puisqu'il l'avoit porté de deux octaves à deux octaves & une sixte.

Ces musiciens, dont parle Meibomius dans sa *Préface générale*, page 14; dans son *Euclide*, page 50; & dans son *Aristides-Quintilien*, page 240; ces musiciens, qui vouloient que le systême de Guy eût plus d'étendue que celui des Grecs, confondoient les mots *systême* & *diagramme*. Le grand systême, ou la *gamme* des Grecs, qui s'étendoit, dans chaque mode & dans chaque genre, de la proslambanomène à la note hyperboléon, étoit de deux octaves. Leur diagramme général ou clavier, lequel contenoit tous les quarts de ton de leurs quinze modes, étoit de trois octaves & un ton; mais la *gamme* & le clavier de Guy avoient absolument la même étendue. Les douze modes de musique usités jusqu'au commencement du dix-septième siècle ne ressembloient alors ni aux quinze modes grecs, ni aux nôtres: c'étoient différentes combinaisons de la même octave, distinguées, comme les tons de l'église, en *authentes* & en *plagales*, & toutes renfermées dans l'étendue de deux octaves. (Voyez *Mersenne*, page 262.) Guy ajouta une quinte au-dessus de ces deux octaves; ce qui lui donna sept hexacordes au lieu de cinq. Mersenne dit que ce fut afin que chaque clef eût un hexacorde. Meibomius, *Préface générale*, page 15, prétend qu'il a suivi en cela l'autorité d'Aristoxène, qui donne à la voix humaine l'étendue d'une double octave & d'une quarte, ou d'une quinte (voyez *Aristoxène*, page 20): tout cela est possible. Quoi qu'il en soit, le systême de Guy étoit évidemment plus étendu que celui des Grecs; mais le diagramme général, le grand clavier des Grecs, étoit plus étendu que celui de Guy.

VII. « Il appela cette corde *hypo-proslambanomène.* »

Fut-ce, comme le prétend Meibomius, *Préface*, page 14, pour représenter la corde ω du diagramme général des Grecs, que Guy ajouta cette corde au-dessous de sa corde A? Non. Parce qu'il est faux, 1°. que sa corde A répondît à la proslambanomène du mode hypo-dorien (voyez mon article G *re sol*); 2°. que la corde ω ne fût qu'à un ton de cette proslambanomène: elle en étoit à une quarte (voyez *ibidem*); 3°. que cette corde ω eût jamais été employée dans le systême grec (voyez *ibidem*). Mais pourquoi chercher si loin de soi, ce qui saute aux yeux? (Voyez la *figure* A.) N'est-il pas évident que sans cette corde Γ, le premier hexacorde n'eût pas été complet? Donc, Guy ne l'avoit ajoutée que pour le completter, comme on en ajouta dans la suite une nouvelle au-dessous du Γ, quand on voulut bémoliser sa troisième corde, c'est-à-dire, celle qui, dans la figure A, répond à l'hypate des hypates.

VIII. « Cette *gamme* donc, dans toute son étendue, étoit composée de vingt cordes ou notes. »

Le systême de Guy étoit composé de vingt-deux sons, le clavier de son épinette de vingt-deux touches, y compris deux touches brisées: son systême avoit donc réellement vingt-deux cordes; mais son diagramme n'avoit que vingt notes.

IX. « Les difficultés de cette méthode ont fait

faire, en divers temps, pluſieurs changemens à la *gamme*. »

D'abord on ſe ſervit de la main harmonique pour apprendre à muancer. La figure A eût été beaucoup plus commode; mais les hommes ne veulent rien perdre de leur invention : *Nil rectum niſi quod placuit ſibi ducunt*. On s'apperçut enſuite que le ſyſtême de Guy renfermoit deux ſyſtêmes abſolument ſemblables; ce que nous appelons aujourd'hui le mode d'*ut* & le mode de *fa*; que ces deux modes ou ſyſtêmes avoient ſix cordes communes. On diviſa donc les hexacordes en trois rangs; l'un, de ceux qui, avec le ſigne ♮, repréſentoient le mode d'*ut*; le ſecond, de ceux qui, avec le ſigne 6 ou ♭, repréſentoient le mode de *fa*; & le troiſième, des ſons communs. L'ordre le plus naturel, c'étoit celui qui démontroit l'analogie des hexacordes avec les tétracordes grecs; c'étoit celui de la main harmonique; c'étoit celui de la figure A. Mais après la diſtinction des trois colonnes, le rang de *bémol* devoit paſſer le premier, parce que *fa* eſt générateur d'*ut*; celui de béquarre le troiſième; pour celui de nature, il étoit naturel qu'il tînt le milieu : cependant cet ordre n'a pas toujours été obſervé.

GAMME DE GUY.

		bémol.	nature Fig. B.	béquarre.
20	ee			*la*
19	dd	*la*		*ſol*
18	cc	*ſol*		*fa*
17	bb, ♮♮	*fa*		*mi*
16	aa	*mi*	*la*	*re*
15	g	*re*	*ſol*	*ut*
14	f	*ut*	*fa*	
13	e		*mi*	*la*
12	d	*la*	*re*	*ſol*
11	c	*ſol*	*ut*	*fa*
10	b, ♮	*fa*		*mi*
9	a	*mi*	*la*	*re*
8	G	*re*	*ſol*	*ut*
7	F	*ut*	*fa*	
6	E		*mi*	*la*
5	D		*re*	*ſol*
4	C		*ut*	*fa*
3	B			*mi*
2	A			*re*
1	Γ			*ut*

GAMME DU *ſi*.

Fig. D.

		bémol.	béquarre.
15	ff	*ut*	*fa*
14	e	*ſi*	*mi*
13	d	*la*	*re*
12	c	*ſol*	*ut*
11	b	*fa*	*ſi*
10	a	*mi*	*la*
9	g	*re*	*ſol*
8	f	*ut*	*fa*
7	E	*ſi*	*mi*
6	D	*la*	*re*
5	C	*ſol*	*ut*
4	B	*fa*	*ſi*
3	A	*mi*	*la*
2	G	*re*	*ſol*
1	F	*ut*	*fa*

X. « La *gamme* françoiſe, autrement dite *gamme* du *ſi*, lève l'embarras de toutes ces tranſitions. »

1°. Non pas de toutes; car il falloit néceſſairement paſſer dans cette *gamme* d'un rang à l'autre, ſuivant que la quatrième ou la onzième corde, figure D, devenoit béquarre ou bémol; ce qui n'étoit pas toujours réguliérement indiqué, ſurtout dans le plainchant; car on trouve encore dans le romain beaucoup de chants dans leſquels le ſigne du bémol n'eſt point marqué; de ſorte que c'eſt l'impreſſion plus ou moins forte du mode de *fa*, qui indique ſeule les cas où l'on doit faire le *ſi* bémol ou béquarre.

2°. Il y a eu deux *gammes* du *ſi*; la première, figure D, qui repréſentoit la *gamme* du plainchant pour les égliſes, où toutes les dominantes n'étoient pas ſur le même ton; la ſeconde, dont Rouſſeau a donné la figure, & qui ſervoit dans les égliſes, dont toutes les dominantes étoient ſur la même corde. C'eſt probablement cette différence de ton dans les dominantes des tons de l'égliſe, qui avoit auſſi fait abréger & réduire à une octave la *gamme* de Guy. (Voyez *Merſenne*, page 210-211; voyez auſſi les articles *Modes*, *Tropes*, *Tons de l'égliſe*.) (*M. l'abbé Feytou.*)

L'impression de ce Dictionnaire fut interrompue à celte feuille en 1791 ; on la reprend vers la fin de 1813. Les deux feuilles précédentes, Nnnn et Oooo, avoient même été composées ; on n'en a retrouvé que les épreuves, sur lesquelles on a refait en entier la composition.

M. Ginguené, membre de l'Institut, le seul des anciens collaborateurs qui survive, s'est chargé de la rédaction générale, et continuera de fournir les articles historiques et les articles de goût, ou qui concernent la philosophie de l'art.

M. de Momigny, auteur d'un ouvrage intitulé : *Cours complet d'harmonie et de composition*, etc. (Paris 1806, 3 vol. in-8°.) remplace, dans la partie théorique, feu M. l'abbé Feytou. Sa théorie n'étant pas entièrement conforme à celle de ce savant, il s'engage à rectifier, dans tous les articles auxquels M. l'abbé Feytou avoit renvoyé dans les siens, les inexactitudes qu'il y trouve. Quant au fond même des principes, voici sa déclaration formelle.

« Invité à prendre la plume à la place de M. l'abbé Feytou, je rends sincèrement » hommage à la sagacité de son esprit et à ses connoissances variées ; mais en faisant » connoître, à l'article *Systéme*, tout ce que le sien a de grand et de hardi, je démon- » trerai qu'il n'est cependant que l'hypothèse brillante déjà présentée par l'abbé Jamard, » et l'une de ces fausses routes qui font quelquefois trouver la vraie. » De Momigny.

M. Roquefort, connu dans les lettres par son *Vocabulaire de la langue romane*, et qui n'a pas moins de connoissances en musique que dans notre ancienne littérature, s'est engagé à fournir les articles des instrumens de musique anciens et modernes, et plusieurs articles de théorie et de pratique.

On n'a retrouvé des manuscrits de M. l'abbé Feytou que l'article Grecs (*musique des anciens*), qui sera imprimé à sa place.

Plusieurs articles de M. Framery ont été conservés et seront employés dans la suite avec l'intérêt que l'on doit à sa mémoire.

Le second volume sera mis sous presse aussitôt après la publication de cette seconde partie du premier.

Gamme diatonique *de la mélodie*. Cette *gamme* ou systême mélodique est en ut, mode majeur, UT *si la* sol : *sol la si* UT : : UT *re mi* fa : fa *mi re* UT.

C'est là le tableau le plus élémentaire, le plus naturel & le seul parfaitement ordonné des sept cordes diatoniques disposées mélodiquement. Aucun arrangement possible des sept notes, considérées comme type de la mélodie, n'est aussi régulier que celui-ci, donc il est la vraie *gamme* ; c'est ce qu'il faut démontrer.

L'octacorde ou *gamme* vulgaire, ut *re mi fa sol la si ut*, contient, il est vrai, les deux mêmes tétracordes que la vraie *gamme;* mais il faut observer que c'est dans un ordre renversé.

Qu'importe, dira-t-on, l'ordre dans lequel ils y sont placés ? Cela est, en principe, de la plus grande importance. La *gamme* est la clef de la théorie ; si le désordre y règne, elle devient la source d'une foule d'idées fausses, dont on a bien de la peine à se défaire, pour peu qu'on tienne à ses préjugés.

Donner, comme on fait, l'octacorde ut *re mi fa sol la si ut* pour principe, pour type de la mélodie, c'est méconnoître, & la nature & le raisonnement. En effet, quand je demande que l'on m'offre le tableau des sept cordes diatoniques, on ne doit pas m'en présenter huit. — Mais la huitième n'est que la répétition de la première à l'octave au-dessus. — Retranchez donc cette octave. Mais si on la retranche, on mettra à nu le faux tétracorde *fa sol la si*, par lequel finiroit alors l'heptacorde *ut re mi fa sol la si*, & c'est précisément pour éviter ce défaut capital que nous avons ajouté l'octave. — Donc vous avez mal choisi votre heptacorde. L'octacorde ut *re mi fa sol la si ut* n'est autre chose que le remplissage mélodique de l'octave ou de l'accord parfait ut *mi sol ut*, 8, 10, 12, 16.

Ce n'est pas là le type, le vrai systême musical ; mais l'inversion, le renversement de ce type. Une chose très-digne de l'attention du philosophe, c'est qu'à un certain égard la nature en a usé dans la formation de la *gamme* comme dans l'organisation de la figure de l'homme & des animaux, qui sont généralement composés de deux moitiés semblables, le côté gauche & le côté droit, & dont les parties du milieu, comme le nez, le front & toutes les parties mé-

diaires, appartiennent, par moitié, à chacun des deux côtés, & se forment par la réunion même de ces deux côtés.

C'est ainsi que dans les deux tétracordes conjoints SOL *la si* UT : UT *re mi* FA, l'UT, qui est la partie médiaire, appartient à l'un & à l'autre tétracorde, les unit, les conjoint, & par ce moyen naturel en fait un ensemble, un seul tout dont il est le centre, le roi, la note principale, la tonique, la note d'après laquelle les six autres s'ordonnent & prennent rang.

Dans UT *re mi fa sol la si ut*, au contraire, on a assemblé les deux tétracordes par le côté extérieur, & mis en dedans ce qui doit être en dehors; & voilà pourquoi les deux extrémités opposées *fa* & *sol* s'y touchant, s'y heurtent & s'y repoussent. Les trois notes principales du ton étant la tonique, la dominante & la sous-dominante, les trois notes UT *sol* & *fa* doivent naturellement occuper les trois points cardinaux, les trois places marquantes dans la vraie *gamme;* & la tonique étant la principale des principales, y doit nécessairement occuper le centre. C'est en effet ce qui arrive dans la *gamme* de la nature SOL *la si* UT *re mi* FA, où l'UT est au milieu, le *sol* à la quarte au-dessous, le *fa* à la quarte au-dessus.

C'étoient probablement ces trois notes principales qu'indiquoit la lyre de Mercure, qui n'avoit que trois cordes, & n'en devoit pas avoir un plus grand nombre, puisqu'elle étoit destinée à représenter les trois points cardinaux de l'heptacorde, le commencement, le milieu & la fin, ou, en d'autres termes, la corde la plus grave, la centrale & la plus aiguë. ⟹ Cela est également vrai, quel que soit l'heptacorde que les Egyptiens ou les Grecs aient eu pour type de leur systême; car tout heptacorde peut être désigné par trois cordes, comme une ligne droite par deux points.

La lyre la plus ancienne & la plus essentiellement prototype, n'a donc dû être, & n'a été en effet, selon Diodore de Sicile, & selon la raison surtout, qu'à trois cordes, parce que le systême diatonique primitif, & le plus fondamental, est un heptacorde & non un octacorde. Ce dernier systême est évidemment secondaire, & n'est que le renversement du premier, ce qui se fait en mettant à l'aigu le tétracorde qui est naturellement au grave dans la vraie *gamme*.

Il n'est point douteux qu'il n'y a dans la musique que sept cordes diatoniques; il ne l'est pas non plus que le tableau destiné à les représenter n'en doit offrir que sept; c'est donc l'heptacorde ou le *sept-cordes* qui doit en être le type, & non l'octacorde. Mais quel est l'heptacorde qui doit avoir la préférence? C'est sans doute celui qui offre chaque chose à sa place, celui qui présente les notes dans le rang que la nature, l'oreille & le jugement leur assignent. Or, cet heptacorde est, sans contredit, SOL *la si* UT *re mi* FA.

Examinons maintenant tous les autres heptacordes, afin de les apprécier à leur juste valeur, & commençons par celui qui servoit de base au systême des Grecs.

Cet heptacorde ou cette *gamme* étoit *si ut re mi fa sol la*.

Voilà bien deux tétracordes réguliers *si ut re mi*; *mi fa sol la*. Mais pourquoi *mi* est-il au centre? Pourquoi *si* & *la* aux extrémités? *Si mi la* ne sont pas les trois points de repos, les trois lieux des cadences, les trois cordes principales du ton d'UT, mode majeur; à quels titres sont-ils donc aux trois places marquantes de cette *gamme*? Si le systême des Grecs eût été harmonique, on pourroit dire qu'ils ont ainsi disposé leur heptacorde fondamental pour faire précéder & suivre chacune des trois notes de l'accord parfait de la tonique UT MI SOL, d'une corde qui l'appelle : *si* UT *re* MI *fa* SOL *la;* ce qui pourroit être l'abrégé de *si* UT *re* UT, *re* MI *fa* MI *fa* SOL *la* SOL *fa* MI *re* UT, ou en prenant ces notes en descendant *la* SOL *fa* MI *re* UT *si* UT, ou les deux accords *si re fa la* & SOL MI UT; mais il est de toute évidence que le systême des Grecs fut toujours tétracordal, & par conséquent mélodique. Ainsi donc, voir dans leurs tétracordes un systême d'accords ou d'harmonie, c'est y voir ce qu'eux-mêmes n'y ont jamais vu, & leur prêter des intentions qu'ils n'ont point eues ni pu avoir.

Pour se convaincre que les Grecs n'ont jamais eu de systême harmonique, il suffit de jeter un coup d'œil éclairé sur leurs modes. Que présentent, en effet, ces modes? La combinaison des sept notes *si mi la re sol ut fa*, indiquant par leur premier & leur quatrième terme, les tétracordes conjoints *si ut re mi*, *mi fa sol la*, *la si ut re*, *re mi fa sol*, *sol la si ut*, *ut re mi fa*, accouplés deux à deux pour former les heptacordes ou *sept-cordes*,

1 *Si ut ré mi* : *mi fa sol la.*
2 *mi fa sol la* : *la si ut re.*
3 *la si ut re* : *re mi fa sol.*
4 *re mi fa sol* : *sol la si ut.*
5 *sol la si ut* : *ut re mi fa.*

Ce n'est donc point, comme l'a dit mal-à-propos Betzmerieder (avec la plume de Diderot), pour former les deux accords *si re fa la* & *ut mi sol*, l'un appelant, l'autre appelé, que les Grecs avoient

pour

pour heptacorde fondamental *si ut re mi fa sol la ;* mais les tétracordes *si ut re mi*, *mi fa sol la* étant les deux premiers de la série représentée en abrégé par *si mi la re sol ut fa*, il falloit bien de toute nécessité que cet heptacorde fût l'initial, le premier de leur système. Qui les avoit engagés à adopter, de préférence à toute autre, cette série *si mi la re sol ut fa?* — La nature. — Comment cela ? — En leur donnant, comme à tous les hommes bien organisés, de la répugnance pour le faux tétracorde *fa sol la si;* tétracorde qui précéderoit le premier de cette série, & qui viendroit à la suite du sixième, s'ils n'avoient été forcés par une sorte d'instinct, par le vrai sentiment musical, à rejeter ce faux tétracorde, & à s'arrêter après six tétracordes.

Le système tétracordal diatonique des Anciens étoit donc aussi parfait qu'il pouvoit l'être, puisqu'il avoit pour limites, tant au grave qu'à l'aigu, *la borne naturelle* des trois tons pleins consécutifs *fa sol la si*, le seul de tous les tétracordes diatoniques que repousse notre oreille.

Exemple du système des Anciens, composé de six tétracordes justes, formant cinq heptacordes ; précédé & suivi du tétracorde faux, fa sol la si.

Hors du système.	1er. heptacorde.
Fa sol la si.	*Si ut re mi : mi fa sol la.*
2e.	3e.
Mi fa sol la : la si ut re.	*La si ut re : re mi fa sol.*
4e.	5e.
Re mi fa sol : sol la si ut.	*Sol la si ut : ut re mi fa.*
Hors du système.	
Fa sol la si.	

Quand les Grecs ou les Egyptiens voulurent augmenter le nombre de leurs modes, que firent-ils ? Ils disjoignirent les tétracordes de chaque heptacorde, en plaçant au grave celui qui étoit à l'aigu ; & du renversement de leurs cinq heptacordes, ils formèrent ainsi cinq octacordes.

Le premier heptacorde,	*si ut re mi : mi fa sol la*,	devint l'octacorde	*mi fa sol la : si ut re mi.*
Le second	*mi fa sol la : la si ut re*,	....	*la si ut re : mi fa sol la.*
Le troisième	*la si ut re : re mi fa sol*,	....	*re mi fa sol : la si ut re.*
Le quatrième	*re mi fa sol : sol la si ut*,	....	*sol la si ut : re mi fa sol.*
Le cinquième	*sol la si ut : ut re mi fa*,	....	*ut re mi fa : sol la si ut.*

Voilà donc les Grecs pourvus de dix *manières* ou *modes* de disposer les sept cordes diatoniques ; cinq par les tétracordes conjoints, & cinq par les tétracordes disjoints.

On ne pouvoit augmenter le nombre de ces cordes sans employer le faux tétracorde *fa sol la si*, & on s'y décida, du moins théoriquement, & on eut alors quatre autres combinaisons ; savoir : les deux heptacordes FA SOL LA SI : *si ut re mi*, & *ut re mi fa* : FA SOL LA SI, & par renversement les deux octacordes *si ut re mi* : FA SOL LA SI, & FA SOL LA SI : *ut re mi fa ;* ce qui porta le nombre des modes à quatorze. Ceux qui étoient formés par les sept heptacordes furent appelés authentiques ou authentes, les principaux enfin ; & ceux qui étoient fournis par les octacordes furent nommés plagaux, secondaires ou renversés.

Il y a une observation importante à faire ici ; c'est que les modernes, qui sont naturellement disposés, par la *gamme ut re mi fa sol la si ut*, à penser que le système le plus simple & le plus fondamental est un octacorde, sont persuadés aussi que les modes authentiques sont les octacordes, & les plagaux les heptacordes. C'est ainsi du moins qu'on le répète de livre en livre & de bouche en bouche depuis plusieurs siècles. Cependant si on réfléchissoit à la signification du mot proslambanomène, on renonceroit sans doute à une opinion si évidemment fausse. *Proslambanomenos* est la corde surnuméraire *la*, ajoutée au grave de l'heptacorde *si ut re mi fa sol la*. Or, si cette corde eût été comprise dans le système, on ne l'eût pas nommée surnuméraire, & dépassant le nombre ; donc l'heptacorde étoit le système fondamental ; donc les modes authentiques sont les modes formés par les heptacordes ; les renversés ou plagaux, ceux qui le sont par les octacordes.

Veut-on savoir maintenant pour quelle raison Guy d'Arezzo a ajouté une corde au-dessous de la surnuméraire, au-dessous de la proslambanomène? C'est qu'il a senti que l'on pouvoit encore placer cette corde diatonique au-dessous de ce *la*, sans introduire dans le système le faux tétracorde *fa sol la si.* En effet, ces trois tons pleins consécutifs ne se trouvent pas dans la série *sol la si ut re mi fa sol la*, système dans lequel il faut voir la série des six tétracordes justes *sol la si ut*, *la si ut re*, *si ut re mi*, *ut re mi fa*, *re mi fa sol*, *mi fa sol la.*

Pourquoi n'a-t-on plus rien ajouté à ce système, ni au grave ni à l'aigu ? C'est qu'il n'y avoit plus rien à y placer ; car il ne restoit plus à employer que le septième tétracorde *fa sol la si*, prohibé dans le système mélodique ; tétracorde qui sert de limites naturelles au vrai système, en l'arrêtant, tant au grave qu'à l'aigu, par le nœud antimélodique du triton.

EXEMPLE.

7	1	2	3	4	5	6	7
Fa sol la si,	*sol la si ut*,	*la si ut re*,	*si ut re mi*,	*ut re mi fa*,	*re mi fa sol*,	*mi fa sol la*,	*fa sol la si.*

Ce qu'on écrit par abréviation.

1 2 3 4 5 6 7 8 9
Fa = sol la si ut re mi fa sol la = si.

Le nonocorde *sol la si ut re mi fa sol la* est ce que j'ai appelé *voie-mélodique*. (Voyez mon *Cours complet d'Harmonie & de Composition*, 3 vol. in-8°.)

C'est là, en effet, le chemin le plus long de la mélodie, la série la plus étendue que l'on puisse parcourir sans faire entendre les trois tons pleins consécutifs *fa sol la si* ou *si la sol fa*.

N. B. On peut répéter cette série à l'octave au-dessus ou au-dessous, sans introduire pour elle les trois tons pleins, mais il faut ponctuer comme il suit :

En montant :

Sol la si ut re mi fa sol la, si ut re mi fa sol la, si ut re mi fa sol la.

En descendant :

La sol fa mi re ut si la sol, fa mi re ut si la sol, fa mi re ut si la sol.

Nous sommes fondés à penser avec *Meibomius*, qu'en ajoutant l'hypo-proslambanomenos, *Guido* n'a fait que rendre au systême mélodique sa véritable étendue, & qu'il n'est pas plus l'inventeur de cette corde que d'aucune des sept autres. L'homme, soumis par son organisation au systême musical qu'il a plu à la nature de lui donner, ne peut pas plus se créer un systême de *sons* qu'un systême d'*odeurs*.

S'il y a toujours eu sept cordes diatoniques, & toujours les mêmes, pourquoi ne solfioit-on, chez les Grecs, qu'avec les quatre syllabes *te ta thè tho*, & même chez les modernes, qu'avec *mi fa sol la ?* C'est qu'on avoit compris que les deux tétracordes de l'heptacorde *si ut re mi fa sol la*, étant égaux entr'eux, *si ut re mi* étant égal à *mi fa sol la*, on pouvoit appliquer au second tétracorde les mêmes syllabes qu'au premier, par ce principe fondamental qu'il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité.

Si la musique n'a point changé, on a donc enfreint cette règle, à présent qu'on solfie par *ut re mi fa sol la si?* — La musique étant immuable, n'a point changé quant au fond ; mais les hommes, en se perfectionnant dans l'étude de cet art sublime & de cette science profonde, sont passés du systême purement mélodique des anciens peuples, au systême harmonique qui réunit les avantages du systême un & successif de la mélodie, au systême multiple & simultané de l'harmonie.

Il est bien certain que les Anciens sentoient parfaitement qu'il y a sept cordes diatoniques dans chaque *gamme ;* leurs modes, tant authentiques que plagaux, le prouvent incontestablement. Mais quoique le systême diatonique complet, représenté par l'heptacorde ou l'octacorde, ou en abrégé par la lyre de Mercure, fût pour eux, comme pour nous, composé de sept notes, ils n'en étoient pas moins fondés, d'après leurs vues mélodiques, à considérer le tétracorde comme un systême entier, mais *relatif* & non *absolu*. Le systême *absolu* se composant de deux systêmes relatifs, ou moitiés semblables, ne pouvoit donc être vu dans un seul tétracorde, qui n'est que l'une de ses moitiés.

C'est un tort réel que d'avoir abandonné les idées du systême tétracordal ; non-seulement il est la clef de la musique des Anciens & du plain-chant, mais il est d'un usage continuel dans notre musique harmonique elle-même, où presque tout marche & doit marcher par tétracorde ; tel, par exemple, que la position des bémols ou des dièses dans l'enchaînement des modulations, ou dans le passage d'un genre à un autre, dans les imitations, &c. &c.

Exemple par bémols.

Enchaînement des heptacordes. *Sol la si ut : ut re mi fa. Ut re mi fa : fa sol la si♭. Fa sol la si♭ : si♭ ut re mi♭. Si♭ ut re mi♭ : mi♭ fa sol la♭. Mi♭ fa sol la♭ : la♭ si♭ ut re♭. La♭ si♭ ut re♭ : re♭ mi♭ fa sol♭. Re♭ mi♭ fa sol♭ : sol♭ la♭ si♭ ut♭.*

Par dièses.

Fa mi re ut : ut si la sol. Ut si la sol : sol fa♯ mi re. Sol fa♯ mi re : re ut♯ si la. Re ut♯ si la : la sol♯ fa♯ mi. La sol♯ fa♯ mi : mi re♯ ut♯ si. Mi re♯ ut♯ si : si la♯ sol♯ fa♯. Si la♯ sol♯ fa♯ : fa♯ mi♯ re♯ ut♯. Fa♯ mi♯ re♯ ut♯ : ut♯ si♯ la♯ sol♯.

Ce qui prouve que la trace des tétracordes est en quelque sorte perdue, c'est que les modernes voient toujours des quintes où il faut voir des quartes, & des pentacordes où il faut voir des tétracordes. Ainsi, l'on dit que les dièses se posent de quinte en quinte, en montant, au lieu de dire de quarte en quarte en descendant. Cela revient au même, dira-t-on. Pas tout-à-fait ; car l'une de ces locutions rappelle l'idée du tétracorde qui explique pourquoi le nombre des dièses ou des bémols augmente à chacun de ceux qu'on ajoute après les six premiers, au lieu que l'autre détourne l'esprit, & éteint cette lumière qui nous guide dans la recherche des principes des Anciens,

& qui répand un jour utile sur la musique des modernes.

En voyant les Anciens pourvus de quatorze modes, on seroit tenté de nous croire des enfans déshérités, nous, qui n'en avons que deux, le majeur & le mineur ; mais on cessera de nous plaindre quand on saura que leurs quatorze modes mélodiques sont renfermés dans notre seul mode majeur harmonique, & que nous avons de plus qu'eux deux modes dont ils étoient privés, du moins sous bien des rapports. Les quatorze modes anciens n'étant que les combinaisons des sept notes *ut re mi fa sol la si*, ou *si mi la re sol ut fa*, formant sept heptacordes & sept octacordes différens, & ces mêmes combinaisons entrant dans notre mode majeur harmonique, il est clair que nous avons de plus, dans ce seul mode, l'harmonie & les formes qu'elle imprime au mode.

Dans notre systême harmonique, quand nous nous tenons dans la grande route de la modulation, nous n'avons que deux repos de périodes, un sur la tonique, & l'autre sur la dominante ; & notre tonique est toujours *ut*, & notre dominante *sol*, si nous sommes en majeur, & que nous n'ayons ni bémols ni dièses à la clef. Les Anciens, au contraire, sans dièses ni bémols à la clef, avoient successivement pour tonique & pour dominante l'une des sept notes de la *gamme*, ce qui ne nous arrive à nous, que quand nous changeons de ton, en le transposant ou transportant sur d'autres cordes. Ces modes anciens ne sont pour nous que des lignes collatérales que nous ne suivons qu'en quittant la ligne directe, la grande route de notre mode harmonique. Ces sentiers obliques, où nous ne marchons qu'accidentellement, sont les lieux où nous allons chercher des nuances pour varier & enrichir la modulation.

Dans *si ut re mi fa sol la*, où nous voyons *ut* pour tonique & *sol* pour dominante, les Anciens voyoient *mi* & *si* comme formant ces deux notes principales.

Dans *la si ut re mi fa sol*, où nous ne voyons également qu'*ut* & *sol* pour tonique & dominante, ils regardoient *re* & *la* comme formant ces deux points cardinaux. Ainsi donc, ils avoient du mode d'autres idées que nous ; & d'où vient cela ? Nous l'avons déja dit : c'est qu'ayant un systême mélodique, ils n'avoient & ne pouvoient avoir que les idées & le sentiment qui naissent de ce systême. Quelles sont ces idées, quel est ce sentiment ? C'est ce que nous développerons au mot *Mode*.

(*M. De Momigny.*)

GAMME ou *Type diatonique de l'harmonie.*

Ce type est en *ut*, mode majeur, *sol si re fa la : sol mi ut*.

Dans l'harmonie les degrés ne sont pas des secondes, comme dans la mélodie, mais des tierces majeures ou mineures ; il y a donc un degré harmonique de *sol* à *si*, un second de *si* à *re*, un troisième de *re* à *fa*, & un quatrième de *fa* à *la*. Ainsi, en quatre degrés harmoniques, on se trouve avoir atteint le sommet du systême musical ou de la voie mélodique *sol la si ut re mi fa sol la*. Ces quatre degrés peuvent se faire entendre séparément ou à la fois, & former quatre tierces successives ou simultanées ; c'est le *maximum* de l'harmonie que quatre tierces dans un seul & même accord, sans supposition ou superposition, & cela est naturel, puisqu'en quatre degrés harmoniques on se trouve au faîte du systême. Ces quatre notes sont aussi les seules, plus leurs octaves, qui se fassent bien entendre dans la résonnance du corps sonore ; phénomène très-remarquable, invoqué diversement en preuve à l'égard du systême musical.

Il faut placer ici les notions nouvelles qui auroient trouvé leur place aux articles *Antécédent*, *Conséquent* & *Cadence*, si, à l'époque où ils ont paru, nous avions été chargés de leur rédaction ; car ces notions sont nécessaires à l'intelligence de tout ce que nous avons à dire sur la *gamme* de l'harmonie, & nous ne pouvons différer à en donner connoissance sans nous ôter les moyens d'expliquer complétement le mécanisme de la langue musicale.

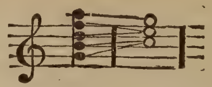
On sait qu'il est des cadences ; mais ces cadences dont on veut parler, ce sont les chutes ou terminaisons de période. On ignore que le discours musical n'est d'un bout à l'autre qu'une suite de cadences plus ou moins heureusement enchaînées. Par analogie, nous avons appelé chacune de ces cadences *proposition musicale*. Ces propositions musicales sont composées chacune d'un antécédent & d'un conséquent, ou, en d'autres termes, d'un *levé* & d'un *frappé*. L'*antécédent*, ou *levé*, est le premier membre de la proposition ; le *conséquent*, ou le *frappé*, en est le second membre.

Dans le type de l'harmonie *sol si re fa la : sol mi ut*, considéré comme une cadence harmonique, il y a deux accords *sol si re fa la* & *sol mi ut* ; le premier est l'antécédent du second, & le second est le conséquent du premier ; *sol si re fa la* est donc un *levé*, *sol mi ut* un *frappé*.

Comme le type de la mélodie est la succession élémentaire des deux tétracordes dont se composent le ton, & dont les notes cadencent entr'elles, de deux en deux, formant ainsi, à notre volonté, & même contre notre volonté, des levés & des frappés alternatifs, ainsi le type de l'harmonie est la cadence quintuple *sol si re fa la : sol mi ut*.

Les deux accords du type de l'harmonie doivent être envisagés dans chacune des notes qui les composent : l'antécédent *sol si re fa la* dans ses cinq notes, & *sol mi ut* dans ses trois *ut, mi sol*, qui répondent aux cinq antécédens. Il faut donc voir cinq parties ou individus différens dans *sol si re fa la*, dont chacun a son conséquent dans *sol mi ut*. Comment cela se peut-il ? Le voici :

La a pour conſéquent *ſol.*
Fa a pour conſéquent *mi.*
Re a pour conſéquent *mi.*
Si a pour conſéquent *ut.*
Sol a pour conſéquent *ut.*



Antécédent conſéquent.

Ainſi, le *mi* du conſéquent ſonne dans deux parties, ou ſonne pour deux; il en eſt de même d'*ut.* Dans les inſtrumens *collectifs*, comme le piano ou la harpe, une même touche ou corde devient la ſuite, le conſéquent de deux & même quelquefois de trois antécédens différens.

Le diſcours muſical n'eſt donc qu'une ſuite alternative d'antécédens & de conſéquens.

La muſique à pluſieurs parties n'eſt que l'enſemble de deux, trois, quatre ou cinq mélodies, ou en plus grand nombre, qui s'accordent, ſe ſubordonnent entr'elles au point de ne former qu'un ſeul & même tout. Chaque partie eſt une mélodie, un diſcours qui doit être ſuivi dans tous ſes points. Cela ne veut pas dire que chaque partie doive être compoſée d'un chant auſſi heureux que le chant ou diſcours principal, mais qu'il doit être formé d'après les mêmes règles, & qu'on y doit procéder de l'*antécédent* au *conſéquent*, comme dans la mélodie ſupérieure que les acceſſoires ſont deſtinées à faire valoir, en en renforçant l'expreſſion & expliquant le ſens. Par cela ſeul qu'une note eſt le levé d'une cadence, elle eſt un *antécédent;* ſon *conſéquent* le plus naturel eſt la note au-deſſous; elle devient ſon conſéquent à elle-même, en ſe répétant. Quelquefois auſſi le *conſéquent* eſt pluſieurs degrés plus haut ou plus bas que l'*antécédent;* c'eſt ainſi que *ſol* dans *ſol ſi re fa la*, a pour conſéquent *ut* qui eſt à la quarte au-deſſus; on pourroit lui donner *ſol* pour cadence. Le ſaut *ſol ut* fait ſous-entendre *ſol la ſi ut*, ou *ſol ſi ut.* Un ſaut dans une partie quelconque eſt donc toujours une ſorte d'ellipſe, une manière abrégée de s'exprimer, & le compoſiteur doit écrire la muſique de manière que, s'il plaît à l'exécutant de reſtituer ce que l'ellipſe retranche, il puiſſe le faire ſans qu'il en réſulte une faute d'harmonie.

Il faut diſtinguer les temps de la meſure d'avec le *levé* & le *frappé* de chaque cadence. *Les temps de la meſure ſont égaux* dans toute l'étendue d'un même morceau; mais *la durée des temps des cadences varient ſelon l'eſpèce des notes qui les compoſent.*

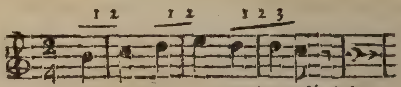
Une note, ou deux au plus forment un antécédent ou un conſéquent.

Deux notes, ou trois au plus, quelles que ſoient leur eſpèce ou leurs eſpèces, forment une cadence.

D'après ce principe, un levé ou un frappé de cadence ne peut jamais être compoſé que d'une ou de deux notes, ſoit ronde, ſoit blanche, noire, croche, double-croche, triple-croche, quadruple-croche ou quintuple-croche; ainſi le veut la nature. Quelquefois même quatre rondes liées enſemble, & formant une tenue, ne ſont qu'un antécédent, un ſeul levé de cadence, un ſeul individu qui a ſon conſéquent de même étendue, ou d'une durée moindre, ſelon le cas.

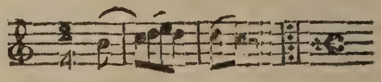
Le cadencé eſt binaire ou ternaire; dans le cadencé binaire, chaque cadence n'a que deux notes; mais ſi la cadence finale eſt féminine, alors ſon conſéquent eſt compoſé de deux notes au lieu d'une ſeule.

Cadences binaires. . . . .

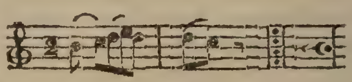


Cadence féminine.

Même exemple, mais écrit différemment. . . . .

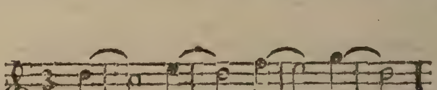


Autre manière de l'écrire. . . . .



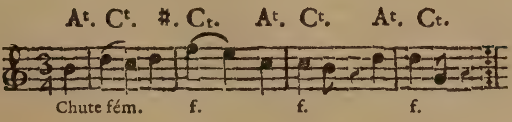
La cadence ternaire peut être compoſée de deux notes ſeulement, l'une une fois plus longue que l'autre.

Cadences ternaires à deux notes. . . .



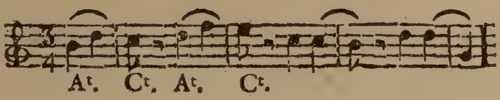
La cadence ternaire a trois notes, si elles sont d'égale valeur ou frappent à distance égale.

Cadences ternaires à trois notes frappant à distances égales. . . . .

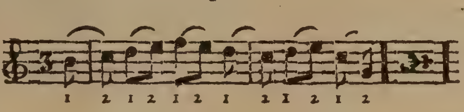


Dès qu'il y a deux notes au conséquent ou frappé, la chute est féminine. Quand le levé de la cadence ternaire a deux notes & le frappé une seule, la chute est masculine.

Chutes masculines. . . . .



Cadences binaires dans la mesure à trois temps.



Cadences ternaires dans la mesure à deux temps, & à chute masculine.

Toute note ou tout accord a la faculté de devenir antécédent ou conséquent. Ce qui rend une note ou un accord *levé* ou *frappé* de cadence, c'est la place qu'occupe cette note ou cet accord dans la phrase musicale, lorsque cette phrase est mesurée comme elle doit l'être. C'est l'harmonie surtout qui fait bien comprendre qu'il y a sept cordes diatoniques dans chaque ton ou *gamme*, par la faculté qu'elle possède de les faire entendre toutes dans une seule & même cadence :

Si re fa la : *ut mi sol.*

Dans l'antécédent *si re fa la*, *si* & *re* appartiennent au tétracorde *si ut re mi*, *fa* & *la* au tétracorde *mi fa sol la.*

Dans le conséquent de la cadence *ut mi sol*, *ut* & *mi* appartiennent au premier tétracorde *si ut re mi*, & *mi sol* au tétracorde *mi fa sol la.* Ainsi les deux tétracordes coopèrent chacun pour la moitié au levé & au frappé de cette cadence harmonique.

En entendant cette seule cadence, on voit s'évanouir la fausse idée de circonscrire le domaine du ton dans un seul tétracorde; idée que Rameau lui-même avoit cependant fini par adopter, dans un moment où, reconnoissant le subterfuge de son accord de *double emploi*, il songeoit à y renoncer. Voici comme il s'exprime dans le *Mercure de juin* 1761, page 152.

« On sera peut-être surpris de me voir fonder » d'abord le mode sur deux quintes, lorsque portant » mes vues plus loin, je ne fonde ce mode que sur » une seule quinte.

» Que ne m'en a-t-il pas coûté pour entretenir un » même mode dans les huit sons diatoniques, malgré » l'heureuse découverte du double emploi, & pour » pouvoir conserver du moins le sentiment d'un » même mode en pareil cas! Reconnoissant de plus » en plus les droits du tétracorde dans les seules ca- » dences qui constituent le mode, mes yeux se sont » enfin ouverts. »

Il est inutile de faire remarquer que, dans ce paragraphe, Rameau appelle mode ce qu'il faut nommer ton, *gamme*, échelle diatonique, ou domaine du ton; cela se fait comprendre aux moins attentifs.

Voilà donc Rameau qui ne veut plus reconnoître le ton d'UT que dans le tétracorde *si ut re mi* dont
sol ut sol ut
la basse fondamentale est deux fois *sol ut*. Le second tétracorde est retranché du ton, & *mi fa sol la*,
ut fa ut fa
dont la basse fondamentale est *ut fa*, est déclaré être en *fa*. D'après cette décision, voilà *le ton dans deux tons.*

Hé bien, cette opinion n'est pas seulement celle de Rameau, mais celle aussi de Jamard, de Framery & de l'abbé Feytou, &c. Par quel raisonnement ont-ils été conduits à conclure une chose aussi absurde?

Le voici ; ils ont dit :

Le tétracorde *mi fa sol la* est égal au tétracorde *si ut re mi* ; puisque le premier a pour basse fondamentale *ut fa*, *ut fa*, comme le second *sol ut*, *sol ut*. Or, le tétracorde *si ut re mi* est en *ut*, comme le prouve la cadence parfaite *sol ut* ; donc *mi fa sol la* est en *fa*. Rien ne paroît plus certain que ce dilemme, & il le seroit en effet, si on n'y confondoit pas des choses très-distinctes. Quand *si ut re mi* est le premier tétracorde de l'heptacorde *si ut re mi fa sol la*, & quand *mi fa sol la* est le premier tétracorde de l'heptacorde *mi fa sol la si♭ ut re*, la parité entre ces deux tétracordes étant incontestable, puisque l'un est le premier tétracorde en *fa* comme l'autre l'est dans le ton d'*ut*, & ces deux *gammes* étant aussi parfaitement égales entr'elles, ce que l'on conclut alors de l'un de ces deux tétracordes, on est également en droit de le conclure de l'autre ; mais, au contraire, quand *mi fa sol la* n'est point le premier tétracorde de la *gamme* de *fa*, mais le second tétracorde de la *gamme* d'*ut* majeur, tous les rapports étant changés, & la parité détruite, conclure de l'un à l'autre, c'est se méprendre absolument.

Si nous reconnoissons l'existence réelle de sept cordes diatoniques, c'est que la nature nous a rendus aptes à les sentir toutes sept comme coexistantes dans la même *gamme*, dans le même systême, dans le même ton.

Il y a toujours eu sept cordes diatoniques depuis qu'il y a des hommes, car c'est une suite naturelle de notre organisation ; & quand on dit que tel Grec a ajouté une corde au systême, cela ne signifie pas qu'il ait étendu le systême & le genre diatonique ; car pour cela il faudroit pouvoir nous organiser autrement que nous ne sommes ; mais cela veut dire seulement que telle corde de ce genre, qui n'avoit pas encore été placée sur cet instrument, y a été adaptée ; comme on a ajouté de nos jours une sixième corde, un *mi* grave à la guitarre, qui n'en avoit que cinq.

Dans le temps que la musique étoit inséparable de la religion & du gouvernement, on regardoit, avec raison, toute innovation dans quelque partie de cet art que ce fût, comme une chose infiniment grave ; car c'étoit, en quelque sorte, toucher aux fondemens de l'Etat, que de toucher à la musique consacrée à la célébration de son culte & à la promulgation de ses lois. Mais depuis que la musique est devenue un art particulier que chacun professe à sa guise, on innove sans que cela tire à conséquence ; & s'il y a encore quelque autorité d'exercée, ce n'est plus guère que sur le plain-chant, que chaque évêque peut faire modifier, dans son diocèse, selon ses lumières & son goût.

Ce n'est donc pas depuis que chaque note a son nom, qu'il y en a sept ; car il n'y avoit pas moins sept notes avant l'invention de ces sept noms, que depuis qu'on a imaginé de les désigner par *si mi la re sol ut fa*, ou par *ut re mi fa sol la si*.

Quand on nommoit successivement les deux tétracordes, avec les mots *té ta thè tho*, on voyoit mal-à-propos alors le systême complet dans un tétracorde, au lieu de n'y voir que la moitié de ce systême. De cette indigence de signes, il résultoit naturellement la fausse idée qu'un second tétracorde étoit un second systême pareil en tout au premier ; & l'on croyoit être fidèle au précepte de ne point multiplier les êtres sans nécessité, en répétant ainsi ces mots ; tandis qu'on ne faisoit réellement, si j'ose m'exprimer ainsi, que couvrir successivement de la même enveloppe les deux moitiés du même corps. En effet, dire qu'un tétracorde est un systême, & que les deux tétracordes sont deux systêmes, c'est comme si l'on disoit qu'un côté du visage est un visage, & l'autre côté un second visage ; ou qu'un homme, composé de ses deux moitiés réunies, est deux hommes.

Dès qu'on a bien senti qu'il y avoit deux tétracordes dans une seule & même *gamme*, on a dû, pour éviter la confusion, désigner par sept noms les sept différentes notes qui les composent, afin de ne plus nommer le côté gauche comme le côté droit, & de ne plus donner de la parité à deux choses qui, quoique ressemblantes, ne sont pas deux tous pareils, mais les deux moitiés semblables d'un même tout.

Que l'on répète les mêmes noms d'octave en octave, voilà ce qui s'appelle appliquer avec justesse le principe très-sage de ne point multiplier les êtres sans nécessité, parce qu'en effet les octaves n'étant que les répétitions du même systême, soit au grave, soit à l'aigu, on doit conséquemment y répéter les mêmes noms, pour signaler ces répétitions & pour simplifier la science.

Pour considérer mélodiquement le ton dans toute son étendue diatonique, il ne faut pas seulement le voir dans l'heptacorde *sol la si ut re mi fa*, ou *ut re mi fa sol la si*, ou *si ut re mi fa sol la*, mais dans la série complète des sept tétracordes ascendans & conjoints *si ut re mi*, *mi fa sol la*, *la si ut re*, *re mi fa sol*, *sol la si ut*, *ut re mi fa*, FA SOL LA SI ; ou, ce qui revient au même, dans la série des sept tétracordes diatoniques descendans, *fa mi re ut*, *ut si la sol*, *sol fa mi re*, *re ut si la*, *la sol fa mi*, *mi re ut si*, SI LA SOL FA.

On voit par cette série, que le systême des tétracordes n'en comporte que sept, comme il n'y a que sept notes, c'est-à-dire, sept cordes diatoniques ; & ce qui fait qu'il n'y a que sept tétracordes diatoniques dans chaque ton, c'est que le septième rattache la fin au commencement ; en sorte que cela forme un cercle dans lequel on tourne, & d'où l'on ne sort qu'avec la clef d'un autre cercle ou ton. Si la fin n'étoit pas rattachée ainsi au commencement par le faux tétracorde *fa sol la si*, quand la suc-

cession est ascendante ou *si la sol fa*, quand elle est prise en descendant, les tétracordes formeroient une chaîne qui pourroit se continuer indéfiniment, comme lorsqu'on passe d'un ton dans un autre.

Exemple en montant, ou allant du grave à l'aigu.

Si ut re mi, mi fa sol la, la si ut re, re mi fa sol, sol la si ut, ut re mi fa, fa sol la si♭, si♭ ut re mi♭, mi♭ fa sol la♭, la♭ si♭ ut re♭, re♭ mi♭ fa sol♭, sol♭ la♭ si♭ ut♭, ut♭ re♭ mi♭ fa♭, fa♭ sol♭ la♭ si♭♭, si♭♭ ut♭ re♭ mi♭♭, mi♭♭ fa♭ sol♭ la♭♭. la♭♭ si♭♭ ut♭ re♭♭, re♭♭ mi♭♭ fa♭ sol♭♭, sol♭♭ la♭♭ si♭♭ ut♭♭, ut♭♭ re♭♭ mi♭♭ fa♭♭, fa♭♭ sol♭♭ la♭♭ si♭♭♭, &c. &c.

Exemple en allant de l'aigu au grave.

Fa mi re ut, ut si la sol, sol fa mi re, re ut si la, la sol fa mi, mi re ut si, si la sol fa♯, fa♯ mi ré ut♯, ut♯ si la sol♯, sol♯ fa♯ mi ré♯, re♯ ut♯ si la♯, la♯ sol♯ fa♯ mi♯, mi♯ re♯ ut♯ si♯, si♯ la♯ sol♯ fa×, fa× mi♯ re♯ ut×, ut× si♯ la♯ sol×, sol× fa×, mi♯ re×, re× ut× si♯ la×, la× sol× fa× mi×, mi× re× ut× si×, si× la× sol× fa♯♯♯, &c. &c.

En jetant un coup d'œil attentif sur ces deux exemples, on verra que si le premier bémol se pose sur *si♭*, ou plutôt est appliqué à *si*, c'est que, pour avoir une succession de tétracordes ascendans justes, il faut baisser le *si* du septième tétracorde *fa sol la si*, sans quoi il formeroit trois tons pleins consécutifs *fa sol, sol la* & *la si*. Ce *si*, baissé d'un demi-ton, oblige à baisser le *mi* du tétracorde suivant, qui formeroit aussi le troisième ton plein *si♭ ut re mi*; ce *mi* du huitième tétracorde, étant baissé, force à baisser le *la* du neuvième, & ainsi de suite. C'est là ce qui fait que les bémols se posent de quarte en quarte, ou de tétracorde en tétracorde en montant; & les dièses, de tétracorde en tétracorde en descendant.

Si mi la re sol ut fa si♭ mi♭ la♭ re♭ sol♭ ut♭ fa♭, si♭♭ mi♭♭ la♭♭ re♭♭ sol♭♭ ut♭♭ fa♭♭, &c.

Fa ut sol ré la mi si fa♯ ut♯ sol♯ re♯ la♯ mi♯ si♯, fa× ut× sol× re× la×, mi× si×, &c.

Le ton d'*ut* s'établit par le *tétracorde sensible, fa sol la si*. Remarquez bien qu'il n'y a point de note sensible, comme on le dit vulgairement, mais qu'il y a un tétracorde sensible, *fa sol la si*; il est sensible, parce qu'étant le seul de son espèce dans le ton d'*ut*, & n'existant diatoniquement que dans ce seul ton, l'entendre ou le voir, c'est voir le ton d'*ut*. Il n'y a point de note sensible, parce qu'une seule note ne peut faire sentir ni établir un ton; il en faut deux pour remplir cet objet, & ces deux notes sont la première & la dernière de la série *si mi la re sol ut fa*, & par consequent *si* & *fa*. Ainsi donc il y a une quarte sensible, & c'est en *ut* le triton $\frac{fa}{si}$, ou une quinte sensible, & c'est la fausse quinte $\frac{si}{fa}$. Aucunes des six autres notes, prises deux à deux, ne peuvent former ensemble cet intervalle de triton ou de fausse quinte, qu'en sortant du ton d'*ut*, ou en passant dans le chromatique.

Le demi-ton *si ut*, pris isolément, n'est donc point sensible, pas plus que le demi-ton *mi fa*; mais ce sont ces deux demi-tons réunis qui déterminent le ton & le rendent sensible $\frac{si\ ut}{fa\ mi}$, $\frac{fa\ mi}{si\ ut}$, ce sont ces deux demi-tons qui forment l'union des deux tétracordes, & qui empêchent qu'ils ne soient dans deux tons différens. Sans ce lien si aimable des deux tétracordes, il n'y auroit pas sept notes dans un ton, il n'y en auroit que quatre.

Dans ce mariage des deux tétracordes, se trouve encore la preuve que la vraie *gamme* est *sol la si ut: ut re mi fa*, ou plutôt UT *si la* SOL, SOL *la si* UT: UT *re mi* FA, FA *mi re* UT.

Cette preuve se trouve encore dans les trois accords parfaits majeurs *sol si re, ut mi sol* & *fa la ut*, qui forment les trois repos principaux du mode majeur.

La note tonique est celle qui donne son nom au ton. En *ut* c'est donc *ut* qui est la tonique, & la tonique est la principale des principales, comme son accord parfait, le repos des repos.

Comme repos, après la tonique, vient la dominante, puis la quatrième note. Les trois notes principales sont donc *ut, sol* & *fa*, & les trois repos principaux, *ut mi sol, sol si re* & *fa la ut*.

Nous répéterons encore que, pour que les trois notes principales soient à leur place dans la *gamme*, il faut que la tonique soit au centre, la dominante & la quatrième note à égale distance de leur chef; car on ne doit pas compter jusqu'a sept, ainsi que la *gamme ut re mi fa sol la si* nous en a donné l'habitude, mais jusqu'à quatre seulement, tant au grave qu'à l'aigu, & en partant de la tonique en montant comme en descendant.

SOL	*la*	*si*	UT	*ré*	*mi*	FA.
4	3	2	1	2	3	4

Pourquoi ne pas compter jusqu'à sept tout bonnement & comme tout le monde? Par la raison que la *gamme* est la réunion de deux moitiés, dont la tonique appartenant à chacune de ces deux moitiés,

eſt inconteſtablement le point du milieu, celui enfin qui unit l'un à l'autre les deux tétracordes *ſol la ſi ut*, *ut re mi fa*. Aſſembler les deux tétracordes autrement que par la note qui leur eſt commune, c'eſt réunir les deux moitiés d'une choſe par les extrémités extérieures & oppoſées, c'eſt mettre au centre les deux points oppoſés de la circonférence d'un cercle.

Il eſt fâcheux que je ſois obligé de m'exprimer toujours d'après l'échelle mal-à-propos établie, car c'eſt ainſi qu'il faut concevoir l'arrangement ſymétrique du ton pour avoir des idées juſtes ſur cet important objet. Un ſeul coup d'œil attentif ſur la *gamme* ci-deſſus, en apprend plus qu'une longue étude ſur la prétendue *gamme ut re mi fa ſol la ſi ut*, qui n'eſt, ainſi que nous l'avons déjà dit, que le rempliſſage graduel & diatonique de l'octave UT *ut*, mais non le type, le tableau primitif de la vraie *gamme*, du vrai ſyſtême muſical.

Il n'eſt donc pas vrai que la *gamme* ſoit dans deux *gammes*, qu'un ton ſoit dans deux tons, comme le prétendent *Rameau*, *Feytou*, *Framery* & autres théoriciens ou praticiens. C'eſt pour avoir trop imparfaitement connu le domaine du ton, que ces ſavans, & beaucoup d'autres, ont cru voir l'unité de ton ſe détruire dans la *gamme*, dont la deſtination ſpéciale eſt d'établir cette unité. Qu'eſt-ce qui a fait imaginer à Rameau ſon accord de *double emploi?* l'ignorance de l'étendue du domaine du ton. Au lieu de faire en entier le tour de ce domaine avant de poſer les règles de la *baſe fondamentale*, il s'aventure à circonſcrire les mouvemens de cette baſe, lorſqu'il eſt à peine à mi-chemin. Je dis *baſe*, car ce n'eſt point une baſſe, mais la baſe de chaque accord qui n'eſt point renverſé. Voyant la baſe fondamentale procéder par degrés disjoints dans les cadences *ſol ſi re* — *ut mi ſol*, *ut mi ſol* — *ſol ſi re*, *ut mi ſol* — *fa la ut*, *re fa la ut* — *ſol ſi re*, *ut mi ſol* — *la ut mi*, Rameau dit que cette baſe doit toujours marcher ainſi, hors dans la cadence rompue *ſol ſi re fa* — *la ut mi*. Cependant voyant enſuite l'accord *re fa la ut* faire ſa réſolution ſur *ut mi ſol*, il eſt fâché d'avoir dit que la baſe ne pouvoit deſcendre d'un degré; & dans ce cas, au lieu de ſe rétracter tout ſimplement, il cherche un moyen évaſif; & voici comme il ſe tire de ce mauvais pas: il dit que quand l'accord *re fa la ut* a pour ſuite *ſol ſi re*, c'eſt bien le *re* qui eſt fondamental; mais qu'au contraire, quand la réſolution ſe fait ſur *ut mi ſol*, l'accord *re fa la ut* n'eſt plus alors l'accord *re fa la ut*, mais *fa la ut*, auquel on ajoute la ſixte *re*, & que la baſe fondamentale eſt *fa ut* & non *re ut*. — Eh! pourquoi cela? — Parce qu'autrement la baſe fondamentale procéderoit par degrés conjoints en deſcendant. — Quel mal y auroit-il qu'il en fût ainſi? — Cela enfreindroit la règle établie par Rameau. — D'après quel principe a-t-il établi cette règle? — D'après l'idée que cette baſe ne devoit avoir que des mouvemens conſonnans de tierce, quarte, quinte & ſixte. — Mais cette idée eſt une viſion de Rameau que la cadence rompue fait évanouir, puiſque dans cette cadence la baſe monte d'un ton. — Oui, mais c'eſt une exception. — Les principes n'en doivent jamais admettre, & c'eſt pour s'en être permis que Rameau & d'Alembert ont dit tant de choſes qui répugnent à la ſaine logique.

Il eſt tout ſimple que dans les cadences à la tierce, à la quarte, à la quinte & à la ſixte, la baſe fondamentale procède par degrés disjoints; car il faut bien de toute néceſſité qu'il en ſoit ainſi; mais dans les cadences à la ſeconde, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, il eſt impoſſible, au contraire, qu'elle ne marche pas par degrés conjoints. Le mouvement disjoint de ces premières cadences, & le mouvement conjoint des deux autres, ſont également néceſſaires & également dans la nature de ces cadences, puiſque c'eſt là ce qui fait qu'il y a des cadences à tous les degrés.

Quelle penſée occupoit donc *Rameau* quand il a cherché à nier cette vérité? Il croyoit qu'une *baſe fondamentale* ne pouvoit, *en conſcience*, ſe permettre de procéder par ſeconde; car cette marche étant celle qui eſt preſcrite à toute note qui diſſonne, c'étoit s'aſſimiler à la diſſonnance que d'en ſuivre le mouvement. Ainſi, c'eſt par vénération pour la baſſe fondamentale, qu'il vouloit la faire marcher par degrés disjoints; mais il n'a pas pris garde que ſi les degrés conjoints dans un même accord font un effet diſſonnant, il n'en eſt pas de même dans le paſſage d'un accord à l'autre; car cette marche, au contraire, eſt très-agréable. Ainſi Rameau fait une fauſſe application d'un principe, en confondant l'harmonie avec la mélodie. Qu'eſt-ce que le paſſage d'un accord à l'autre? (Prenez garde que c'eſt une queſtion nouvelle que je fais ici.) Ce paſſage eſt de la mélodie & non pas de l'harmonie. Oui, chaque accord d'une cadence eſt de l'harmonie, puiſqu'un accord eſt l'enſemble de pluſieurs ſons qui s'accordent, mais leur ſucceſſion eſt de la mélodie; car deux accords ne peuvent ſe faire entendre à la fois, mais l'un après l'autre; ils ne ſont donc pas ſimultanées, mais ſucceſſifs; or, tout ce qui ne peut être que ſucceſſif en muſique, eſt néceſſairement de la mélodie; donc Rameau, à ſon inſu, appliquoit à la mélodie ce qui ne doit s'appliquer qu'à l'harmonie.

Que fait Rameau par amour pour la règle fauſſe qu'il a établie, ou par reſpect pour la baſſe fondamentale, quand il s'apperçoit qu'après la ſeptième diminuée *ſi*♮ *re fa la*♭, il eſt obligé de monter d'un demi-ton ſur *ut mi*♭ *ſol*, ſans que cette cadence ſoit rompue? Il imagine de dire que l'accord *ſi*♮ *re fa la*♭ n'eſt pas l'accord *ſi*♮ *re fa la*♭, mais l'accord *ſol ſi re fa* qui emprunte le *la*♭. Et tous ceux à qui il a oſé dire une telle abſurdité n'ont pas éclaté de rire? — Non; ils ont cru à cet *emprunt* comme à ſon accord de *ſixte ajoutée*. Une fois que l'on a ouvert la porte à une ſuppoſition gratuite, on n'eſt plus

plus en droit de la refuser à aucune. Voilà un accord qui emprunte une note d'un autre ; mais au moyen d'un expédient semblable, tout accord renversé sera réputé direct & fondamental, & tout accord direct pourra être regardé comme renversé. Dans combien d'erreurs plonge l'oubli des vrais principes, & l'admission d'un principe faux !

Si c'est comme ayant un double emploi que l'accord *re fa la ut* a deux manières d'être fondamental, cette prérogative doit être le partage de tous les accords; car il n'en est pas un qui n'ait un double emploi.

Tout accord diatonique a *sept emplois différens*, car *sol si re fa* ne se sauve pas seulement par *ut mi sol* ou ses dérivés, mais par *re fa la*, *mi sol si*, *fa la ut*, *sol si re*, *la ut mi*, & par *si re fa*. Ce sont là les sept manières diatoniques de faire suite à cet accord, & il en est de même de tous les autres, soit consonnans, soit dissonnans; & ce sont tous ces divers cas de chacun des accords qui étendent prodigieusement le domaine du ton; domaine que moi seul j'ai parcouru en entier, & que j'ai fait connoître dans mon *Cours de composition*.

Quand l'accord *sol si re fa* se sauve par *la ut fa*, renversement de *fa la ut*, la basse fondamentale descend bien d'un ton & d'un degré. Dira-t-on qu'alors *sol si re fa* n'est plus *sol si re fa*, mais *si re fa sol?* Remarquez bien que dans ce cas on ne trouve point un accord parfait majeur *fa la ut*, qui a quelque chose qui peut en imposer aux esprits inattentifs, mais l'accord de tierce & fausse quinte *si re fa*, que Rameau ne regardoit point comme fondamental. Si le subterfuge du double emploi lui étoit appliqué, il s'ensuivroit que la fausse quinte *fa* seroit traitée en consonnance, puisqu'elle ne se sauveroit pas, que la sixte *sol* seroit traitée en dissonnance, & que la basse fondamentale, contre la règle, descendroit d'un triton, *si fa*. Tant de contradictions doivent nécessairement faire ouvrir les yeux aux moins clair-voyans, & leur prouver que le systême de la basse fondamentale est faux, hors dans cette seule proposition : *Tout accord qui s'offre dans l'ordre générateur ne présente que des tierces consécutives ;* & cette seule vérité, le *double emploi* & l'*accord d'emprunt* tendent évidemment à la détruire. — Quoi ! la *salvation* ou *résolution*, la *liaison* & la *préparation* sont des choses fausses? — Oui, dans la manière dont l'entend Rameau, & comme l'entendent en général tous ceux qui ont écrit sur la musique ; c'est ce qui sera prouvé dans les articles *Harmonie*, *Musique*, *Préparation*, *Résolution*, *Salvation* & *Liaison*. (*M De Momigny.*)

Gamme mineure. (Voyez *Modes* & *Genre.*)

Gamme chromatique. (V. *Genre chromatique.*)

Gamme enharmonique. (Voyez *Genre enharmonique.*)

GAVOTTE. *s. f.* Sorte de danse dont l'air est à deux temps, & se coupe en deux reprises, dont chacune commence avec le second temps & finit sur le premier. Le mouvement de la *gavotte* est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre & lent. Elle marque ses phrases & ses repos de deux en deux mesures. (*J. J. Rousseau.*)

Gavotte. On trouve quelquefois, dans les anciennes sonates, *temps de gavotte ;* ce qui signifie qu'il faut seulement suivre le mouvement ordinaire des *gavottes*, sans que le morceau soit assujetti au nombre de mesures & aux autres lois imposées à cette espèce d'air. (*M. Framery.*)

GÉNÉRATION *des intervalles de Pythagore.* Tous les intervalles rapportés dans ce vocabulaire, & dont les rapports des sons qui les forment sont commensurables, ont été calculés par Pythagore. Ces intervalles ont entr'eux une liaison & une subordination réciproque. Ils sont tous donnés par une loi, & cette loi elle-même est donnée par l'expérience & la théorie.

On sait qu'une corde sonore quelconque 1, donne l'unisson de ses premières aliquottes de longueur, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, &c. ; que les sons de ces aliquottes vont toujours en s'affoiblissant, & que ceux des aliquotres suivantes $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, &c., sont à peine appréciables à l'oreille la plus délicate. On sait encore que les sons des aliquottes $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, & en général les sons des cordes dont les longueurs, toutes choses égales d'ailleurs, sont entr'elles :: 1 : 2, ou même :: 1 : 2^m, se ressemblent tellement, qu'on peut les prendre l'un pour l'autre, & qu'étant entendus ensemble, ils se confondent presque. C'est pourquoi les sons des cordes 1 $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, sont censés n'en faire qu'un. Restent donc les aliquottes $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$ ou les sons 3 & 5, lesquels, comparés au son 1, donnent les intervalles log. 3 & log 5. (Voyez *Logarithmes.*) Mais les sons 3 & 5 étant plus grands que le son 2, qui sert naturellement de limite aux intervallés, il convient de renfermer tous les sons entre les limites 1 & 2. Or, on peut ramener les sons 3 & 5 dans ces bornes, en divisant le premier par 2, le second par 2^2, ce qui est permis. (Voyez *Valeur des tons.*) Les sons 3 & 5 deviendront de cette manière, $\frac{3}{2}$ & $\frac{5}{4}$: & le second se trouvant, par la division, plus rapproché du son 1, que n'en est le second, par sa division, la série naturelle de ces trois sons sera 1, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{2}$. Comparant les sons $\frac{5}{4}$ & $\frac{3}{2}$ au son fondamental 1, on aura les intervalles log. $\frac{5}{4}$, & log. $\frac{3}{2}$, qui donnent le *diton* & le *diapente* des Grecs, c'est-à-dire, la *tierce majeure* & la *quinte.* Or, log. $\frac{3}{2}$ — log. $\frac{5}{4}$ = log. $\frac{6}{5}$. C'est l'*hémiditon* des Grecs, c'est-à-dire, la *tierce mineure.*

Le son 1, comparé au son 2, donne l'intervalle log. 2. C'est le *diapason* des Grecs ou l'*octave*, ou log. 2 — log $\frac{3}{2}$ = log $\frac{4}{3}$; c'est le *diatessaron* ou la *quarte*. Log. 2 — log. $\frac{5}{4}$ = log. $\frac{8}{5}$; c'est l'*hémihéxacordon* ou la *sixte mineure*, & log. 2 — log. $\frac{6}{5}$ = log. $\frac{5}{3}$; c'est l'*héxacordon* ou la *sixte majeure.*

Log. $\frac{3}{2}$ — log. $\frac{4}{3}$ = log. $\frac{9}{8}$; c'est le *ton majeur.*

ou la *seconde majeure*. Log. $\frac{5}{4}$ — log. $\frac{9}{8}$ = log. $\frac{10}{9}$; c'est le *ton mineur*, qu'on appelle encore *seconde majeure*. Log. 2 — log. $\frac{9}{8}$ = log. $\frac{16}{9}$; c'est l'*hémi-heptacordon*, ou la *septième mineure*. Log. 2 — log. $\frac{10}{9}$ = log. $\frac{9}{5}$, qu'on nomme encore septième mineure.

Log. $\frac{4}{3}$ — log. $\frac{5}{4}$ = log. $\frac{16}{15}$; c'est le *sémi-ton majeur* ou *diatonique*, qu'on appelle aussi *seconde mineure*, & log. 2 — log. $\frac{16}{15}$ = log. $\frac{15}{8}$; c'est l'*heptacordon* ou la *septième majeure*.

Log. $\frac{5}{4}$ — log. $\frac{6}{5}$ = log. $\frac{25}{24}$; c'est le *sémi-ton mineur* ou *chromatique*, ou le *dièse ordinaire*, lequel se nomme aussi *chromatique*.

Log. $\frac{9}{8}$ — log. $\frac{16}{15}$ = log. $\frac{135}{128}$; c'est le *sémi-ton moyen*. Log. $\frac{9}{8}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{27}{25}$; c'est le *sémi-ton maxime*. Log. $\frac{27}{25}$ — log. $\frac{135}{128}$ = log. $\frac{16}{15}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{128}{125}$; c'est le *sémi-ton minime* ou le *quart de ton enharmonique mineur*. Log. $\frac{27}{25}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{648}{625}$; c'est le *quart de ton enharmonique majeur*.

Log. $\frac{6}{5}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{144}{125}$; c'est la *tierce diminuée*. Log. $\frac{5}{4}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{125}{96}$; c'est la *tierce superflue*. Log. $\frac{8}{5}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{192}{125}$; c'est la *sixte diminuée*. Log. $\frac{5}{3}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{125}{72}$; c'est la *sixte superflue*, ou le *pentatonon* des Grecs. Log. $\frac{16}{15}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{128}{125}$; c'est la *seconde diminuée*. Log. $\frac{9}{8}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{75}{64}$; & log. $\frac{10}{9}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{125}{108}$; ce sont les intervalles de *secondes superflues*.

Log. $\frac{9}{5}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{216}{125}$; & log. $\frac{16}{9}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{128}{75}$; ce sont les intervalles de *septièmes diminuées*. Log $\frac{15}{8}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{125}{64}$; c'est la *septième superflue*.

Log. $\frac{4}{3}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{32}{25}$; c'est la *quarte diminuée*, qu'on nomme plus communément *fausse quarte*. Log. $\frac{3}{2}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{25}{16}$; c'est la *quinte superflue*, le *tétratonon* des Grecs.

Log. $\frac{4}{3}$ + log. $\frac{135}{128}$ = log. $\frac{45}{32}$; c'est la *quarte superflue* ou le *triton*. Log. $\frac{3}{2}$ — log. $\frac{135}{128}$ = log. $\frac{64}{45}$; c'est la *quinte diminuée*, autrement dite *fausse quinte*.

Log. $\frac{4}{3}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{25}{18}$; c'est encore une *quarte superflue*. Log. $\frac{3}{2}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{36}{25}$; c'est encore une *quinte diminuée*.

Log. $\frac{9}{8}$ — log. $\frac{10}{9}$ = log. $\frac{81}{80}$; c'est le *comma ordinaire* ou *comma majeur*. Log. $\frac{16}{15}$ — log. $\frac{135}{128}$ = log. $\frac{2048}{2025}$; c'est le *comma mineur* ou l'*apotome mineur*, & log. $\frac{128}{125}$ est l'*apotome majeur*, autrement dit *dièse majeur* ou *dièse simple*. Log. $\frac{16}{15}$ — log. $\frac{81}{80}$ = log. $\frac{256}{243}$; c'est le *limma*. Log. $\frac{9}{8}$ — log. $\frac{256}{243}$ = log. $\frac{2187}{2048}$; c'est l'*apotome ordinaire*. Log. $\frac{2187}{2048}$ — log. $\frac{256}{243}$ = log. $\frac{531441}{524288}$; c'est le *comma maxime*. Log. $\frac{135}{128}$ — log. $\frac{256}{243}$ = log. $\frac{32805}{32768}$; c'est le *comma minime*.

Log. $\frac{25}{24}$ — log. $\frac{128}{125}$ = log. $\frac{3125}{3072}$; c'est le *dièse mineur*. Log. $\frac{10}{9}$ — log. $\frac{27}{25}$ = log. $\frac{250}{243}$; c'est le *dièse maxime*.

Ainsi, connoissant le diapason, le diapente & le diton, c'est-à-dire, l'octave, la quinte & la tierce majeure, on trouve tous les autres intervalles.

La différence de la tierce majeure à la quinte donne la tierce mineure.

Le complément de ces tierces à l'octave donne les sixtes mineure & majeure. Le complément de la quinte à l'octave donne la quarte.

La différence entre la quinte & la quarte est le ton majeur. La différence entre la tierce majeure & le ton majeur est le ton mineur. Ces deux sortes de tons sont les secondes majeures, dont les complémens à l'octave donnent les septièmes mineures.

La différence entre la tierce majeure & la quarte donne le sémi-ton majeur, qui est la seconde mineure, dont le complément à l'octave donne la septième majeure.

A l'égard des intervalles diminués ou superflus, ils proviennent d'intervalles de même nom, qui sont diminués ou augmentés d'un sémi-ton, mineur ou moyen.

La différence entre le sémi-ton majeur & le ton mineur donne le sémi-ton mineur. La différence entre le sémi-ton majeur & le ton majeur donne le sémi-ton moyen. La différence entre le sémi-ton mineur & le ton majeur donne le sémi-ton maxime. Enfin, la différence entre les sémi-tons maxime & moyen, ou entre les sémi-tons majeur & mineur, donne le sémi-ton minime, ou le quart de ton enharmonique mineur; & la différence entre les sémi-tons maxime & mineur donne le quart de ton enharmonique majeur.

Pour les comma, limma, apotomes, voyez ces mots; vous y trouverez leur *génération* d'une autre manière. Voyez aussi le mot *progression*. Vous y verrez les rapports de tous les intervalles exprimés par les différentes puissances des seuls nombres 2, 3, 5.

Voilà donc tous les intervalles de Pythagore liés entr'eux, & dépendant de trois intervalles qu'on peut appeler primitifs & fondamentaux, lesquels sont donnés par la nature; les autres le sont par des combinaisons, & résultent de ceux-là. Telle est la *génération* de ces intervalles.

Nous avons, dans cet article, exprimé les intervalles par les logarithmes des rapports des sons qui les forment, parce que ces intervalles sont proportionnels à ces logarithmes. (*M. Suremain de Missery.*)

GÉNIE. *s. m.* Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le *génie*. En as-tu? tu le sens en toi-même; n'en as-tu pas? tu ne le connoîtras jamais. Le *génie* du musicien soumet l'Univers entier à son art; il peint tous les tableaux par des sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; & les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir, arrache des cris; il brûle sans cesse & ne se consume jamais. Il

exprime avec chaleur les frimats & les glaces ; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. Mais hélas ! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, & ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelqu'étincelle de ce feu dévorant t'anime ? Cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvre de Leo, de Durante, de Jomelli, de Pergolèze. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes tansports, prends le *Métastase* & travaille ; son *génie* échauffera le tien ; tu créeras à son exemple : c'est là ce que fait le *génie*, & d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que tes maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *génie ?* Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime. Que t'importeroit de le connoître ? tu ne saurois le sentir : fais de la musique françoise. (*J. J. Rousseau.*)

Génie. Ce morceau de déclamation poétique est un de ceux qu'on a le plus admirés dans le *Dictionnaire* de Rousseau, & qui a le plus contribué à sa fortune. Il y auroit de la témérité sans doute à en attaquer le style, à opposer une froide analyse à l'enthousiasme qu'il a excité. Nous n'examinerons donc pas si cette recherche d'expressions qui le distingue, est toujours d'une grande justesse ; si la foule d'antithèses dont il abonde, n'offre pas quelques incohérences ; notre respect pour l'opinion publique nous interdira toute réflexion sur ces phrases : « Le » *génie* du musicien..... rend les idées par *des sentimens*, & les sentimens par des *accens*..... La douleur qu'il fait gémir arrache des cris ; il *brûle* sans » cesse & ne se *consume* jamais. Il exprime *avec chaleur* les frimats & les *glaces ;* même en peignant » les horreurs de la *mort*, il porte dans l'ame ce » sentiment de vie qui ne l'abandonne point, &c. » Mais nous nous arrêterons sur le conseil qu'il donne au jeune musicien de travailler sur les ouvrages de Métastase s'il se sent du *génie*, ou, s'il n'en a point, de faire de la musique françoise.

On sent d'abord ce que nous avons à dire sur cette dernière partie de la phrase. La musique françoise, au moins celle qu'on exécutoit à l'Opéra, méritoit, dans le temps où Rousseau publioit son *Dictionnaire*, presque tous les reproches qu'il s'est plu à rassembler contre elle ; & véritablement, si l'on en excepte les airs de danse, dont le caractère a été parfaitement senti par Rameau, elle n'offroit aucune ressource au *génie*. Cependant, pour être tout-à-fait juste, Rousseau auroit dû sans doute distinguer l'état où s'étoit déjà élevée, à cette époque, la musique de notre opéra bouffon.

Quant à Métastase, est-il bien vrai que ses opéra soient le domaine du *génie ?* qu'on y trouve ces grandes passions, ces grands mouvemens qui aident à le développer ? Je ne le pense pas, ni les Italiens non plus, & surtout les compositeurs. Métastase passe chez eux pour le poète le plus sage, le plus élégant, le plus correct, celui qui possède le mieux l'art du style, & qui a mis le plus d'adresse dans la disposition de ses sujets ; mais ils le trouvent un peu froid, surtout diffus ; il est rare qu'on mette en scène un de ses opéra sans y faire des retranchemens considérables. Sacchini ne les mettoit en musique qu'avec une extrême répugnance ; il prétendoit qu'ils ne l'inspiroient point ; il leur préféroit ceux d'Apostolo Zeno, arrangés, pour les airs, à la moderne, c'est-à-dire, en vers réguliers, d'un mètre & d'un rhythme égal, invention précieuse, qui est due à ce même Métastase, & qui a servi surtout à le mettre en vogue.

Rousseau vouloit-il dire seulement que l'homme de *génie* ne devoit écrire que sur des paroles italiennes ? On sait en effet quelle prévention défavorable il a conservée long-temps contre la langue françoise, par rapport à la musique ; il ne croyoit pas que cet art pût jamais prospérer parmi nous. Mais on sait aussi que les ouvrages de Gluck le firent revenir entiérement de son opinion ; & cependant, quel que soit leur mérite, ce ne sont pas ceux où le chant proprement dit se soit montré avec le plus d'avantages. Rousseau se seroit plus tôt rétracté, si des préjugés trop enracinés dans la tête de nos chanteurs n'avoient pas empêché le perfectionnement de leur méthode, si les progrès de l'exécution vocale avoient été aussi rapides que ceux de la composition. Ainsi, le conseil donné par Rousseau, qui pouvoit être juste dans son hypothèse, a cessé de l'être depuis long-temps. Il est reconnu que notre langue se prête autant que toute autre, sinon à la douceur & à la facilité du chant, au moins aux effets musicaux ; & elle n'aura peut-être plus rien à disputer à la langue des Italiens, lorsque nos poètes, convaincus enfin de l'avantage qui naît de l'égalité du rhythme, auront fait dans notre poésie lyrique l'heureuse réforme que Métastase a introduite dans la sienne.

J'ai dit que Métastase n'étoit pas le poète le plus propre à échauffer le *génie* du compositeur. Je vais plus loin : je crois que l'opéra sérieux italien, dans l'état où il est encore aujourd'hui, & surtout dans l'état où il étoit à cette époque, n'est pas susceptible de produire tous ces grands effets que Rousseau s'est plu à décrire. J'en ai développé ailleurs les raisons ; l'asservissement où les *castrati* & les *prime donne* tiennent sans cesse les compositeurs, la médiocrité ordinaire des seconds sujets, l'indifférence des spectateurs pour les effets & les convenances dramatiques, s'opposeront encore long-temps à la perfection de l'opéra italien. Ce n'est pas dans cette suite presque continue d'airs de bravoure, pleins de passages & de roulades, tels que les Majo, les Jomelli les faisoient du temps de Rousseau, qu'un compositeur pouvoit montrer ce qu'il avoit de *génie :* il

n'en trouvoit guère l'occasion que dans des morceaux rares & isolés que les chanteurs lui abandonnoient. Mais l'opéra bouffon, qui offre bien plus de variétés, où le compositeur a un caractère de voix de plus à employer, celui des basses-tailles, où les chanteurs ont moins de prépondérance, & le musicien plus de liberté, voilà jusqu'ici le genre où le *génie* peut le mieux briller dans tout son éclat; aussi est-ce celui qui s'est le plus perfectionné en Italie, & lorsque Rousseau écrivoit cet article de son *Dictionnaire*, il avoit déjà fait de grands progrès parmi nous.

Je dois faire encore une observation : si un jeune musicien entendoit aujourd'hui à *Naples*, ou ailleurs, beaucoup de morceaux de *Leo*, de *Durante*, de *Jomelli*, de *Pergolèze*, sans que *ses yeux s'emplissent de larmes*, sans que *son cœur palpitât*, sans être *agité* par *des tressaillemens* ni *suffoqué* par aucune *oppression*, il ne faudroit pas pour cela qu'il se crût dépourvu de *génie*, & qu'il s'en tînt à l'ancien *genre* de la musique françoise. Il faudroit l'encourager, au contraire, & lui dire que *Leo* étoit un compositeur de mérite, mais froid, sans *génie*, qui fut l'un des premiers à mettre de la régularité dans ses compositions, & qui dut sa plus grande renommée à l'avantage de diriger une école en rivalité avec *Durante*; que ce *Durante*, homme d'un talent véritablement supérieur, avoit montré beaucoup de *génie*, mais seulement dans l'art de combiner les effets de l'harmonie, d'enchaîner les modulations, de tirer le plus grand parti de toutes les ressources musicales; qu'il avoit enfin porté la correction & la pureté du style au plus haut point, mais seulement dans la musique d'église & de chambre; que quant à l'art d'exprimer les passions & d'exciter les *tressaillemens* qui *agitent* & *remplissent les yeux de larmes*, on ignore s'il y auroit fait voir le même *génie*, attendu que de pareils effets ne se produisent guère qu'au théâtre, & que Durante ne voulut jamais travailler pour la scène. On n'a pas de lui un seul opéra, & c'est ce que Rousseau paroît ignorer.

On diroit encore à ce jeune compositeur que ce n'est pas dans la musique de Jomelli, faite *à Naples*, qu'il pourroit trouver ces élans de *génie* qu'on lui indique. Dans toute celle qu'il écrivit en Italie, il lui fallut sacrifier comme tous les autres, au caprice & à l'ambition des premiers chanteurs jaloux de briller; mais qu'on en trouve infiniment plus dans celle qu'il fit en Allemagne pour des troupes à qui leur médiocrité ne permettoit pas de lui faire la loi, & où il commandoit au contraire à d'excellens orchestres.

Pour *Pergolèze*, objet de la prédilection de Rousseau, c'étoit véritablement un homme d'un *génie* remarquable, qui a fait faire quelques pas à son art, & qui l'auroit sans doute élevé très-haut s'il eût vécu; mort jeune, & ayant fort peu écrit, il n'a, pour ainsi dire, donné que des espérances. Sa *Serva padrona*, & quelques versets de son *Stabat*, sont vraiment des chefs-d'œuvre d'expression, de vérité, de sentiment & de facture; mais je crois que ses autres intermèdes, même sa cantate d'*Orfeo*, quelqu'estime que Rousseau en fasse, & surtout son *Olimpiade*, le seul opéra sérieux qu'il ait fait, & qui ne se soutint pas à la représentation, pourroient bien être entendus aujourd'hui sans faire palpiter les cœurs.

(*M. Framery.*)

Génie. M. Framery se montre, dans ces *observations*, beaucoup trop rigoureux & trop strictement exact. Il manque lui-même de justesse dans quelques-uns de ses jugemens, & sur le poète Métastase, & sur de célèbres compositeurs; mais nous n'épiloguerons point sur son article, comme il a fait sur celui de Rousseau.

Rousseau, dans le sien, étoit peut-être aussi trop vague & trop exalté. Le nom seul du *génie* échauffa le sien. Il fit un article de *génie*, mais non un article qui pût apprendre quel est en musique le véritable sens de ce mot.

Eh! pourquoi le jeune artiste ne chercheroit-il point, pourquoi ne lui indiqueroit-on pas du moins, si l'on ne peut lui expliquer, ce que c'est que le *génie*? Si souvent il entendra vanter comme productions de *génie*, des ouvrages où il n'y en a pas! si souvent agité lui-même par des émotions vives, mais passagères, doué d'une mémoire fidelle, instruit de quelques routes de l'art, & remontant par ces routes à des traits ingénieux que lui rappellera sa mémoire, on lui dira qu'il a du *génie*, & il finira peut-être par le croire! N'est-il pas bon, n'est-il pas utile de le prémunir contre ces erreurs?

Mais comment définir le *génie*? Presque tous ceux qui l'ont tenté, hommes de *génie* ou non, en ont donné des définitions différentes. Toutes cependant offrent un même résultat; c'est que sans invention, sans création, il n'y a point de *génie*. Rousseau le dit lui-même dans cet article, où on lui reproche de l'avoir omis.

« Prends, dit-il, le Métastase & travaille; son *génie* échauffera le tien; tu créeras à son exemple; *c'est là ce que fait le génie.* » Oui sans doute, c'est là ce qu'il fait, ce qu'il fait seul, dans tous les genres de productions, dans tous les arts.

« Ce terme de *génie*, dit Voltaire (& celui-là devoit être aussi dans le secret), semble devoir désigner, non pas indistinctement les grands talens, mais ceux dans lesquels il entre de l'invention. C'est surtout cette invention qui paroissoit aux Anciens un don des dieux, cet *ingenium*, *quasi ingenitum*, une espèce d'inspiration divine. Or, un artiste, quelque parfait qu'il soit dans son genre, s'il n'a point d'invention, s'il n'est point original, n'est point réputé *génie* : il ne passera pour avoir été inspiré que par les artistes ses prédécesseurs, quand même il les surpasseroit. » (*Dictionnaire philosophique*, au mot *Génie*, sect. 1.)

Cela est de toute justesse, & cependant Voltaire

lui-même, dans la section suivante, se fait cette question singulière : « Mais au fond, le *génie* est-il autre chose que le talent ? Qu'est-ce que le talent, sinon la disposition à réussir dans un art? Pourquoi disons-nous le *génie* d'une langue ? C'est que chaque langue, par ses terminaisons, par ses articles, ses participes, ses mots plus ou moins longs, aura nécessairement des propriétés que d'autres langues n'auront pas, &c. »

On voit qu'ici, comme il lui arrive trop souvent, il équivoque sur le double sens, sur la double acception d'un mot. Le *génie* d'une langue est le caractère propre & distinctif de cette langue, ce qui n'a rien de commun avec le *génie*, faculté créatrice qui ne se trouve que dans l'esprit de l'homme, & qui y est si rare! Le *génie* n'est point le talent; l'un se trouve quelquefois sans l'autre; & si le peintre de *génie* manque quelquefois du talent de peindre, si le poète de *génie* peut manquer du talent d'écrire, le peintre & le poète de talent ne manquent aussi que trop souvent de *génie*.

Voltaire avoit mieux rencontré la première fois. « Le mot *génie* semble vouloir désigner, *non pas indistinctement les grands talens, mais ceux dans lesquels il entre de l'invention*.... Un artiste, quelque parfait qu'il soit, *s'il n'a point d'invention, s'il n'est point original, n'est point réputé génie.* »

Pour nous renfermer dans ce qui regarde la musique, on ne peut distinguer, parmi la foule presque innombrable des grands compositeurs, ceux qui ont eu véritablement du *génie*, sans connoître quel étoit l'état de la musique à l'époque où chacun d'eux a fleuri, & quelles inventions il joignit à ce qui étoit inventé avant lui; inventions dans les formes du chant, dans les mouvemens, dans la conduite & les modulations, dans les combinaisons de l'harmonie, dans l'usage des instrumens, dans le dessin des parties instrumentales, dans les moyens d'expression; enfin, dans l'emploi de tous ces ressorts & dans leur direction générale vers un grand but, tel qu'a été, par exemple, l'invention du drame en musique, & la perfection à laquelle il est graduellement parvenu.

Dans l'état où il est aujourd'hui, dans celui où la musique en général est arrivée, il est presqu'impossible d'y rien ajouter sans se jeter dans l'extravagant & le bizarre; mais les combinaisons de sons, & par conséquent les motifs de chant sont inépuisables; on peut donc inventer encore, on peut encore distinguer un compositeur qui crée, qui invente, qui a du *génie*, de ce grand nombre d'auteurs de musique vocale & instrumentale, qui redisent ce qu'on a dit, refont ce qu'on a fait, & n'ont pour toute imagination que le don des réminiscences.

Une autre qualité distinctive & caractéristique du *génie*, c'est la chaleur : mais là-dessus encore il y a souvent du mécompte. On prend pour de la chaleur, le bruit, la rapidité, la complication, les contrastes multipliés, les transitions brusques & tranchantes; ce n'est là qu'une chaleur factice; & l'on peut, du plus beau sang-froid, employer tous ces procédés & produire tous ces effets. La vraie chaleur se reconnoît à l'inspiration du premier motif, à la déduction facile & naturelle des motifs suivans, qui, sans le répéter, quelquefois même sans y ressembler, en dérivent, & donnent au morceau entier de l'unité, de la continuité, de l'ensemble; en sorte que l'oreille, entraînée d'une phrase à l'autre, n'éprouve ni secousse importune, ni lassitude, sans être cependant exposée à l'ennui. C'est cette inspiration, en quelque sorte progressive, qui soutient l'attention de l'auditeur, l'échauffe lui-même, l'émeut, le transporte, & laisse en lui des impressions durables.

La vraie chaleur manque souvent aux morceaux dans lesquels on a le plus multiplié les ressorts, les moyens d'illusion & ce qu'on nomme les effets; elle respire quelquefois dans des airs fort simples, & ce qu'il y a de bien remarquable, dans des airs lents, tandis qu'elle manque à des morceaux d'un mouvement rapide.

C'est donc principalement à ces deux signes que l'on reconnoît si un compositeur a du *génie*, & que l'on peut aussi, quand on est de bonne foi, s'appercevoir si l'on en a soi-même. Pour cette expérience, il n'est plus nécessaire de *voler à Naples* : on a pu, depuis un assez grand nombre d'années, la faire sans sortir de Paris. Des préjugés enracinés, ou s'y refusent encore, ou en contestent seuls les résultats. Dans chaque homme en particulier, l'ignorance volontaire est un mal presqu'incurable; mais dans un public entier, l'ignorance est en bon train de se guérir quand elle n'est plus que volontaire. (*M. Ginguené.*)

GENRE. *s. m.* Division & disposition du tétracorde, considéré dans les intervalles des quatre sons qui le composent. On conçoit que cette définition, qui est celle d'Euclide, n'est applicable qu'à la musique grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne constitution de l'accord du tétracorde, c'est-à-dire, l'établissement d'un *genre* régulier, dépendoit des trois règles suivantes que je tire d'Aristoxène.

La première étoit que les deux cordes extrêmes du tétracorde devoient toujours rester immobiles, afin que leur intervalle fût toujours celui d'une quarte juste ou du diatessaron. Quant aux deux cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'intervalle du lichanos à la mèse ne devoit jamais passer deux tons, ni diminuer au-delà d'un ton; de sorte qu'on avoit précisément l'espace d'un ton pour varier l'accord du lichanos, & c'est la seconde règle. La troisième étoit que l'intervalle de la parhypate ou seconde corde à l'hypate n'excédât jamais celui de la même parhypate au lichanos.

Comme, en général, cet accord pouvoit se diversifier de trois façons, cela constituoit trois principaux *genres*; savoir : le diatonique, le chromatique & l'enharmonique. Ces deux derniers *genres*, où les deux premiers intervalles faisoient toujours ensemble

une somme moindre que le troisième intervalle, s'appeloient, à cause de cela, *genres épais* ou *serrés*. (Voyez *Epais*.)

Dans le diatonique, la modulation procédoit par un sémi-ton, un ton & un autre ton, *si ut re mi*; & comme on y passoit par deux tons consécutifs, de là lui venoit le nom de *diatonique*. Le chromatique procédoit successivement par deux sémi-tons & un hémiditon ou une tierce mineure, *si*, *ut*, *ut* dièse, *mi*; cette modulation tenoit le milieu entre celles du diatonique & de l'enharmonique, y faisant, pour ainsi dire, sentir diverses nuances de sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plusieurs nuances intermédiaires, & de là vient qu'on appeloit ce *genre chromatique* ou *coloré*. Dans l'enharmonique, la modulation procédoit par deux quarts de ton, en divisant, selon la doctrine d'Aristoxène, le sémi-ton majeur en deux parties égales, & un diton ou une tierce majeure, comme *si*, *si* dièse enharmonique, *ut* & *mi*: ou bien, selon les Pythagoriciens, en divisant le sémi-ton majeur en deux intervalles inégaux, qui formoient, l'un le sémi-ton mineur, c'est-à-dire, notre dièse ordinaire, & l'autre le complément de ce même sémi-ton mineur au sémi-ton majeur, & ensuite le diton, comme ci-devant, *si*, *si* dièse ordinaire, *ut mi*. Dans le premier cas, les deux intervalles égaux du *si* à l'*ut* étoient tous deux enharmoniques ou d'un quart de ton; dans le second cas, il n'y avoit d'enharmonique que le passage du *si* dièse à l'*ut*, c'est-à-dire, la différence du sémi-ton mineur au sémi-ton majeur, laquelle est le dièse appelé *de Pythagore*, & le véritable intervalle enharmonique donné par la nature.

Comme donc cette modulation, dit M. Burette, se tenoit d'abord très-serrée, ne parcourant que de petits intervalles, des intervalles presqu'insensibles, on la nommoit *enharmonique*, comme qui diroit bien jointe, bien assemblée, *probè coagmentata*.

Outre ces *genres* principaux, il y en avoit d'autres qui résultoient tous des divers partages du tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler Aristoxène subdivise le *genre* diatonique en syntonique & diatonique mol (voyez *Diatonique*), & le *genre* chromatique en mol, hémiolien & tonique (voyez *Chromatique*), dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Aristides-Quintilien fait mention de plusieurs autres *genres* particuliers, & il en compte six qu'il donne pour très-anciens; savoir: le lydien, le dorien, le phrygien, l'ionien, le mixolydien & le syntonolydien. Ces six *genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les tons ou modes de mêmes noms, différoient par leurs degrés ainsi que par leur accord; les uns n'arrivoient pas à l'octave, les autres l'atteignoient, les autres la passoient; en sorte qu'ils participoient à la fois du *genre* & du mode. On en peut voir le détail dans le *Musicien grec*.

En général, le diatonique se divise en autant d'espèces qu'on peut assigner d'intervalles différens entre le sémi-ton & le ton;

Le chromatique, en autant d'espèces qu'on peut assigner d'intervalles entre le sémi-ton & le dièse enharmonique.

Quant à l'enharmonique, il ne se subdivise point.

Indépendamment de toutes ces subdivisions, il y avoit encore un *genre* commun, dans lequel on n'employoit que des sons stables qui appartiennent à tous les *genres*, & un *genre* mixte qui participoit du caractère de deux *genres* ou de tous les trois. Or, il faut bien remarquer que dans ce mélange des *genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre cordes; mais on les tendoit ou relâchoit diversement durant une même pièce; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je soupçonne que peut-être un tétracorde étoit accordé dans un *genre*, & un autre dans un autre; mais les auteurs ne s'expliquent pas clairement là-dessus.

On lit dans Aristoxène (*liv. I, part. 2*), que jusqu'au temps d'Alexandre, le diatonique & le chromatique étoient négligés des anciens musiciens, & qu'ils ne s'exerçoient que dans le *genre* enharmonique, comme le seul digne de leur habileté; mais ce *genre* étoit entièrement abandonné du temps de Plutarque, & le chromatique aussi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des Anciens, plus que le progrès de notre musique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs successeurs. Nous avons comme eux le *genre* diatonique, le chromatique & l'enharmonique, mais sans aucunes divisions; & nous considérons ces *genres* sous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manières particulières de conduire le chant sur certaines cordes prescrites. Pour nous, ce sont autant de manières de conduire le corps entier de l'harmonie, qui forcent les parties à suivre les intervalles prescrits par ces *genres*; de sorte que le *genre* appartient encore plus à l'harmonie qui l'engendre, qu'à la mélodie qui le fait sentir.

Il faut encore observer que, dans notre musique, les *genres* sont presque toujours mixtes, c'est-à-dire, que le diatonique entre pour beaucoup dans le chromatique, & que l'un & l'autre sont nécessairement mêlés à l'enharmonique. Une pièce de musique toute entière dans un seul *genre*, seroit très-difficile à conduire & ne seroit pas supportable; car, dans le diatonique, il seroit impossible de changer de ton; dans le chromatique, on seroit forcé de changer de ton à chaque note, & dans l'enharmonique, il n'y auroit absolument aucune sorte de liaison. Tout cela vient encore des règles de l'harmonie, qui assujettissent la succession des accords à certaines règles incompatibles avec une continuelle succession enharmonique ou chromatique; & aussi de celles de la mélodie, qui n'en sauroit tirer de beaux chants. Il

n'en étoit pas de même des *genres* des Anciens. Comme les tétracordes étoient également complets, quoique divisés différemment dans chacun des trois systêmes, si dans la méthode ordinaire un *genre* eût emprunté d'un autre d'autres sons que ceux qui se trouvoient nécessairement communs entr'eux, le tétracorde auroit eu plus de quatre cordes, & toutes les règles de leur musique auroient été confondues.

M. Serre, de Genève, a fait la distinction d'un quatrième *genre*, duquel j'ai parlé dans son article. (Voyez *Diacommatique.*) (*J. J. Rousseau.*)

Genre. Il est donc aisé de voir qu'il y avoit, dans le systême de musique des Grecs, des cordes communes à tous les *genres*, & d'autres qui changeoient d'un *genre* à l'autre; par exemple, dans le premier tétracorde *si ut re mi*, les cordes *si* & *mi* se trouvoient dans tous les *genres*, & les cordes *ut* & *re* changeoient.

Les cordes communes à tous les systêmes s'appeloient *cordes stables* & *immobiles*; les autres se nommoient *cordes mobiles* : de sorte que si l'on traitoit particuliérement les trois *genres* sur des instrumens à cordes, il n'y avoit autre chose à faire que de changer le degré de tension de chaque corde mobile; au lieu que quand on exécutoit, sur le même instrument, un air composé dans deux de ces *genres* à la fois ou dans tous les trois, il falloit multiplier les cordes selon le besoin qu'on en avoit pour chaque *genre*. (Voyez les Mémoires de M. Burette, dans le *Recueil de l'Académie des Belles-Lettres.*)

Il est possible de trouver la basse fondamentale dans le *genre* chromatique des Grecs; ainsi *mi fa*, *fa* dièse, *la*. Mais il n'en est pas de même dans le *genre* enharmonique; car ce chant *mi*, *mi* dièse enharmonique, *fa*, n'a point de basse fondamentale naturelle, comme M. Rameau l'a remarqué. (Voyez *Enharmonique.*) Aussi ce grand musicien paroît rejeter le systême enharmonique des Grecs, comme le croyant contraire à ses principes. Pour nous, il nous suffira d'observer, 1°. que ce *genre* n'étoit vraisemblablement employé qu'à une expression extraordinaire & détournée, & que cette singularité d'expression lui venoit sans doute de ce qu'il n'avoit point de basse fondamentale naturelle, ce qui paroît appuyer le systême de M. Rameau, bien loin de l'infirmer; 2°. qu'il n'est guère permis de douter, d'après les livres anciens qui nous restent, que les Grecs n'eussent en effet ce *genre*; peut-être n'étoit-il pratiqué que par les instrumens sur lesquels il est évidemment praticable, quoique très-difficile : aussi étoit-il abandonné dès le temps de Plutarque. Ce *genre* pouvoit produire sur les Grecs, eu égard à la sensibilité de leur oreille, plus d'effet qu'il n'en produiroit sur nous, qui tenons de notre climat des organes moins délicats. M. Rameau, il est vrai, a prétendu depuis peu, qu'une nation n'est pas plus favorisée qu'une autre du côté de l'oreille; mais l'expérience ne prouve-t-elle pas le contraire? &, sans sortir de notre pays, n'y a-t-il pas une différence marquée à cet égard entre les François des provinces méridionales, & ceux qui sont plus vers le nord?

On a vu, au mot *Enharmonique*, en quoi consiste ou peut consister ce *genre* dans notre musique moderne. Il y en a proprement, ou il peut y en avoir de trois sortes : l'*enharmonique* simple, qui est produit par le seul renversement de l'accord de septième diminuée dans les modes mineurs, & dans lequel, sans entendre le quart de ton, on sent son effet. Ce *genre* est évidemment possible, soit pour les instrumens, soit même pour les voix, puisqu'il existe sans qu'on soit obligé de faire les quarts de ton; c'est à l'oreille à juger si son effet est agréable, ou du moins assez supportable, pour n'être pas tout-à-fait rejeté, quoiqu'il doive d'ailleurs être employé rarement & sobrement. Le second *genre* est le *diatonique enharmonique*, dans lequel le quart de ton a lieu réellement, puisque tous les sémi-tons y sont majeurs; & le troisième est le *chromatique enharmonique*, dans lequel le quart de ton a également lieu, puisque tous les sémi-tons y sont mineurs. Ce dernier *genre*, possible ou non, n'a jamais été exécuté. M. Rameau assure que le diatonique enharmonique peut l'être, & même l'a été par de bons musiciens; mais M. Levens, maître de musique de la chapelle royale de Bordeaux, doute de ce fait, dans un ouvrage publié en 1743. « Il est vrai, dit-il, qu'une des parties de symphonie frappe le *la bémol*, dans le temps que la haute-contre frappe le *sol dièse* & ensuite *fa* avec *mi dièse*. Si c'est là en quoi consiste le *genre* enharmonique, il est très-aisé d'en donner; & toute la musique le deviendra, si l'on veut, puisque tout consistera dans la manière de la copier. On me dira, peut-être, que réellement il y a un quart de ton de *sol dièse* à *la* ♭, & de *fa* à *mi dièse*. J'y consens; mais qu'en résulte-t-il, si les deux parties disent la même chose, à la faveur du tempérament, qui a rapproché ces deux notes de si près, qu'elles ne font plus qu'un seul & même son? Et si l'intervalle du quart de ton existoit réellement, il n'y a point d'oreille assez forte pour résister au tiraillement qu'elle souffriroit dans cet instant. » Qu'opposer à ce raisonnement? L'expérience contraire que M. Rameau assure avoir faite, & sur laquelle c'est aux connoisseurs à décider.

L'enharmonique du premier *genre*, où le quart de ton n'a point lieu, & où il se fait pour ainsi dire sentir sans être entendu, a été employé par M. Rameau avec succès dans le premier monologue du quatrième acte de *Dardanus*, & nous croyons que le mélange de ce *genre* avec le diatonique & le chromatique aideroit beaucoup à l'expression, surtout dans les morceaux où il faudroit peindre quelques violentes agitations de l'ame. Quel effet, par exemple, le *genre* enharmonique, sobrement ménagé & mêlé de chromatique, n'eût-il pas produit dans le fameux monologue d'*Armide*, où le poète est si grand & le musicien si foible; où le cœur d'Armide fait

tant de chemin, tandis que Lulli tourne froidement autour de la même modulation, sans s'écarter des routes les plus communes & les plus élémentaires ? Aussi ce monologue est-il tout à la fois une très-bonne leçon de composition pour les commerçans, & un très-mauvais modèle pour les hommes de génie & de goût. M. Rameau, il est vrai, a entrepris de le défendre contre les coups qui lui ont été portés.

. . . . Si Pergama dextra
Defendi possent, etiam hac defensa fuissent.

Mais en changeant, comme il l'a fait, la basse de Lulli en divers endroits, pour répondre aux plus fortes objections de M. Rousseau, en supposant dans cette basse mille choses *sous-entendues*, qui ne devroient pas l'être, & auxquelles Lulli n'a jamais pensé, il n'a fait que montrer combien les objections étoient solides. D'ailleurs, en se bornant à quelques changemens dans la basse de Lulli, croit-on avoir réchauffé ou pallié la froideur du monologue ? Nous en appelons au témoignage de son célèbre défenseur. Eût-il fait ainsi chanter Armide ? Eût-il fait marcher la basse d'une manière si pédestre & si triviale ? Qu'il compare ce monologue avec la scène du second acte de *Dardanus*, & il sentira la différence. Les beautés de Lulli sont à lui ; ses fautes viennent de l'état d'enfance où la musique étoit de son temps ; excusons ses fautes, mais avouons-les.

La scène de *Dardanus*, que nous venons de citer, vient ici d'autant plus à propos, qu'elle nous fournit un exemple du *genre chromatique* employé dans le chant & dans la basse ; nous voulons parler de cet endroit :

Et s'il étoit un cœur trop foible, trop sensible,
Dans de funestes nœuds malgré lui retenu,
Pourriez-vous ? &c.

Le chant y procède en montant par sémi-ton, ce qui amène nécessairement le demi-ton mineur dans la mélodie, & par conséquent le *chromatique* ; la basse fondamentale, au premier vers, descend de tierce mineure de la tonique *sol* sur la dominante tonique *mi*, & remonte à la tonique *la*, portant l'accord mineur, laquelle devient ensuite dominante tonique elle-même, c'est-à-dire, porte l'accord majeur. (Voy. *Dominante*.) Cette dominante tonique remonte à sa tonique *re*, qui dans le second vers descend de tierce mineure sur la dominante tonique *si*, pour remonter de là à la tonique *mi*. Or, une marche de basse fondamentale dans laquelle la tonique, qui porte l'accord mineur, reste sur le même degré pour devenir dominante tonique, ou dans laquelle la basse descend de tierce d'une tonique sur une dominante, produit nécessairement le chromatique par l'effet de l'harmonie. (Voyez *Chromatique* & nos *Elémens de musique*.)

Le *genre* chromatique qui procède par sémi-tons en montant, a été employé avec d'autant plus de vérité dans ce morceau, qu'il nous paroît représenter parfaitement les tons de la nature. Un excellent acteur rendroit infailliblement le second & le troisième vers comme ils sont notés, en élevant sa voix par sémi-tons ; & nous remarquerons que si l'on chantoit cet endroit comme on chante le récitatif italien, sans appuyer sur les sons, sans les filer, à peu près comme si l'on parloit ou on lisoit, en observant seulement d'entonner juste, on n'appercevroit point de différence entre le chant de ce morceau & une belle déclamation théâtrale : voilà le modèle d'un bon récitatif.

Je ne sais, pour le dire en passant, si la méthode de chanter le récitatif à l'italienne seroit impraticable sur notre théâtre dans les récitatifs bien faits ; elle n'a point paru choquante à d'excellens connoisseurs devant lesquels j'en ai fait essai ; ils l'ont unanimement préférée à la langueur insipide & insupportable de notre chant de l'opéra, qui devient tous les jours plus traînant, plus froid, & d'un ennui mortel. Ce que je crois pouvoir assurer, c'est que quand le récitatif est bon, cette manière de le chanter le fait ressembler beaucoup mieux à la déclamation. J'ajoute, par la même raison, que tout récitatif qui déplaira étant chanté de cette sorte, sera infailliblement mauvais ; ce sera une marque que l'artiste n'aura pas suivi les tons de la nature, qu'il doit avoir toujours présens. Ainsi, un musicien veut-il voir si son récitatif est bon, qu'il l'essaie en le chantant à l'italienne ; & s'il lui déplaît en cet état, qu'il en fasse un autre. On peut remarquer que les deux vers du monologue d'*Armide*, que M. Rousseau trouve le moins mal déclamés,

Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui ?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.

sont en effet ceux qui, étant récités à l'italienne, auroient moins l'air de chant. Nous prions le lecteur de nous pardonner cette légère digression, dont une partie eût peut-être été mieux placée à l'article *Récitatif* ; mais on ne sauroit trop se hâter de dire des vérités utiles, & de proposer des vues qui peuvent contribuer aux progrès de l'art. (*D'Alembert*.)

Genre. J'ai fait voir au mot *Enharmonique*, qu'il n'étoit pas vrai que l'accord de septième diminuée pût seul produire l'enharmonique simple, & que ce *genre* avoit lieu toutes les fois qu'on pouvoit prendre une note pour une autre, au moyen du tempérament, quel que fût d'ailleurs l'accord, quoique celui de septième diminuée soit en effet le plus favorable. Quant à l'existence, réelle ou non, du quart de ton dans le second & le troisième *genre*, le diatonique enharmonique, & le chromatique enharmonique, je ne sais pas ce qu'on veut dire. Est-ce que Rameau a jamais prétendu que les instrumens dussent faire sentir *réellement* le passage du *sol* ✱, par exemple au *la* ♭, autrement que par la force de la modulation ? Parce qu'il écrivoit des deux manières à la fois ces deux notes, devenues la même par le tempérament, croit-on

croit-on que son intention fût que leur différence fût exprimée par les instrumens ? La preuve pour moi que ce n'étoit pas son idée, c'est qu'il les frappe ensemble, & qu'assurément un *sol* ✲ & un *la* ♭ ne peuvent produire aucune harmonie simultanée. Il vouloit donc que ces deux notes se confondissent en une; & s'il employoit, pour l'exprimer, ses deux formes différentes dans chaque partie, c'étoit pour avertir les exécutans, ou plutôt les lecteurs sur la partition, que le passage étoit enharmonique. En cela, je crois qu'il a eu tort, & qu'il a nui lui-même à l'exécution qu'il desiroit. Comme un *la* ♭ descend ordinairement sur le *sol*, & que le *sol* ✲, au contraire, monte ordinairement sur le *la*, les symphonistes sont habitués à rapprocher, dans l'exécution, chacune de ces notes de celle sur laquelle elle doit se résoudre; ainsi, ils font le *la* ♭ fort bas, & le *sol* ✲ fort haut. Il résultoit donc de la manière d'écrire de Rameau, que les exécutans, loin de produire entre ces deux notes l'unisson qu'il desiroit, faisoient entendre réellement un quart de ton, & même très-fort, ce qui rendoit l'effet insupportable & l'exécution impossible. Si, au contraire, il eût écrit les deux notes sous la même forme, l'unisson auroit pu être parfait, & la succession seule eût produit l'effet desiré, soit que le *sol* ✲, devenu *la* ♭, fût descendu sur un *sol*, ce qui n'eût été dans la mélodie qu'une progression chromatique, soit que le *la* ♭, devenu *sol* ✲, fût monté sur un *la*, progression également chromatique dans un autre sens.

M. Levens dit que, « si c'est là en quoi consiste » l'enharmonique, il est très-aisé d'en donner, puis- » qu'il ne consistera que dans la manière de copier la » musique. » Cela ne signifie rien. La progression de la basse fondamentale est ce qui produit ce *genre*, & non la manière dont on écrit les sons. C'est du rapprochement subit de modulations éloignées, qu'on attend un effet, & non de la différence successive du quart de ton, que je persiste à croire qu'on ne doit pas rendre sensible.

Il y a dans la fin de l'article de d'Alembert, une méprise qui doit être remarquée. Il cite la scène de Dardanus comme fournissant un exemple du *genre* chromatique dans le chant & dans la basse. Il fait bien voir qu'il est dans le chant, puisqu'il procède par sémi-tons; mais il ajoute que la basse fondamentale descend de troisième mineure de la tonique *sol* sur la dominante tonique *mi*, & remonte à la tonique *la*, portant l'accord mineur, & ensuite l'accord majeur, comme dominante tonique de *re*, &c. Or, cette marche produit bien le chromatique, mais n'est pas elle-même chromatique. Il ne falloit donc pas dire que cet exemple offroit ce *genre* dans le chant & dans la basse, ce qui auroit été vrai, si de la tonique *sol*, cette basse fût passée au *sol* ✲, portant septième diminuée; car cet accord est le seul qui, dans le système de Rameau, puisse donner une marche chromatique à la basse fondamentale.

(*M. Framery.*)

GENRES. Personne encore n'a connu la vraie théorie des *genres;* je crois l'avoir découverte le premier, & voici comme j'y suis pavenu.

Je me suis dit : toutes les cordes du système musical sont de la même nature, du même *genre*, ou elles sont de *genres* différens.

On prétend qu'il y a trois *genres:* cela veut-il dire qu'il y a trois espèces de cordes, dont chaque espèce est affectée à un genre ? ou toutes les cordes ont-elles les mêmes facultés, & ne sont-elles qu'en plus grand nombre dans le chromatique que dans le diatonique, parce qu'aux sept cordes du diatonique s'ajoutent celles du chromatique; & en plus grand nombre encore dans l'enharmonique, où les cordes affectées à ce *genre* s'unissent à celles des deux autres ? ou bien enfin n'y a-t-il jamais que les sept cordes diatoniques des différens tons qui prennent tour à tour la place les unes des autres, au moyen de changemens de ton très-fréquens ?

Quelles sont les idées reçues à cet égard ? Tout prouve que l'on ne voit dans la musique que les sept cordes diatoniques des différens tons, & que l'on ne regarde le *genre* chromatique & l'enharmonique que comme des transitions ou passages d'un ton à un autre; témoin ce que dit J. J. Rousseau dans cet article même, & ce n'est pas seulement ici sa pensée, mais c'est celle de tous les théoriciens. « Une pièce » de musique toute entière dans un seul *genre* seroit » très-difficile à conduire, & ne seroit pas suppor- » table; car dans le diatonique il seroit impossible » de changer de ton. »

Un changement de ton est donc, selon cette opinion, un changement de *genre;* dans ce sens que le diatonique étant renfermé dans sept cordes, on ne peut en faire entendre une huitième sans entrer dans le *genre* chromatique. Mais il y a une erreur évidente dans cette façon de voir; car la substitution d'un ton à un autre n'est point un passage du diatonique au chromatique. Pour que ce passage eût lieu, il faudroit que les sept cordes diatoniques du ton que l'on quitte existassent avec la corde de plus, c'est-à-dire, avec la huitième corde par laquelle la transition s'opère; ce qui ne se peut comme diatonique, puisqu'alors la transition, le changement de ton n'auroit pas lieu : car, qu'est-ce qui fait que le *si* ♭ porte en *fa* majeur ? C'est qu'il exclut le *si* naturel auquel il se substitue. Ce *si* ♭ n'est donc point une huitième corde, mais une des sept du ton de *fa*, & celle de ce ton qui exclut le ton d'*ut;* car les six autres, *ut re mi fa sol la*, appartiennent à l'un comme à l'autre dans le système du tempérament. Si le *si* ♭ n'empêchoit pas le *si* naturel d'exister & de faire partie du nombre des sept cordes diatoniques, alors *si* ♭ seroit donc une huitième corde diatonique, ce qui ne peut être, puisqu'il n'y en a que sept; ou il seroit une corde chromatique, & dans l'un & l'autre cas, il n'y auroit nul changement

de ton, mais emploi d'une huitième corde diatonique ou d'une première corde chromatique.

Rouſſeau ajoute : « Dans le chromatique, on » ſeroit forcé de changer de ton à chaque note. »

Voilà qui fait voir évidemment que le chromatique n'eſt conſidéré que comme tranſition ou paſſage d'un ton à un autre ; erreur d'après laquelle il réſulteroit qu'il n'y auroit point de *genre* chromatique, mais ſeulement un enchaînement de tons, au moyen duquel les cordes diatoniques procéderoient par un ſémi-ton mineur, manière qu'on ſeroit convenu d'appeler chromatique.

« Et dans l'enharmonique, il n'y auroit abſolu- » ment aucune ſorte de liaiſon. »

L'enharmonique n'eſt donc, d'après cela, qu'une autre manière de paſſer d'un ton dans un autre, ſans qu'il y ait jamais d'autres cordes que des diatoniques diverſement employées. Comment a-t-on raiſonné pour entaſſer ainſi erreur ſur erreur? Voici ce qu'on s'eſt dit.

Dans *ut re mi fa ſol la ſi ut*, qui eſt la gamme diatonique, on ne procède que par tons, comme d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, de *fa* à *ſol*, de *ſol* à *la* & de *la* à *ſi*, ou par ſémi-tons majeurs, comme de *mi* à *fa* & de *ſi* à *ut*. Or, quand on procède par demi-tons mineurs, comme de *ſi* à *ſi* ♭ ou de *fa* à *fa* ♯, on ſort alors du *genre* diatonique, puiſque le diatonique ne procède pas par demi-tons mineurs ; & par conſéquent, on entre dans le genre chromatique.

Voici ce qu'il y a de faux dans ce raiſonnement. Le diatonique, qui ne change point de ton, qui n'emploie que les ſept notes d'un même ton, ne procède pas, à la vérité, par ſémi-tons mineurs ; mais le diatonique d'un ton auquel on ſubſtitue le diatonique d'un autre ton, procède néceſſairement par un demi-ton mineur : car cette ſubſtitution ne peut s'opérer qu'au moyen d'un ſémi-ton mineur exprimé ou ſous-entendu.

Maintenant, voici comme on trouve de l'enharmonique où il n'y a que du diatonique. On dit : Procéder par un demi-ton mineur, c'eſt faire du chromatique ; donc, procéder par un intervalle plus petit encore, tel que le paſſage de *la* ♭ à *ſol* ♯, de *ſi* ♭ à *la* ♯, c'eſt faire de l'enharmonique. Voici ce qu'il falloit dire : Le genre diatonique ſans tranſition n'admet que le demi-ton majeur ; mais avec tranſition ou ſubſtitution d'un ton à un autre, ſubſtitution qui eſt toute diatonique, il y a néceſſairement emploi du ſémi-ton mineur, & même il y a paſſage d'un *la* ♭ à un *ſol* ♯, d'un *fa* à un *mi* ♯, ou tout autre équivalent, ce qui donne un intervalle qui n'en eſt pas un dans le tempérament, & ce paſſage a lieu lorſque dans une ſeptième de dominante, telle que *ſol ſi re fa*, on change l'appellation du *fa*, & que l'on en fait un *mi* ♯, en lui donnant pour ſuite ou réſolution *fa* ♯ *ſi re fa* ♯, ce qui porte le ton d'*ut* majeur en *ſi* mineur, ſans qu'il y ait aucun emploi d'autres cordes que des diatoniques, & rien autre enfin qu'une ſubſtitution des ſept cordes diatoniques de *ſi* mineur aux ſept cordes diatoniques d'*ut* majeur.

Juſqu'ici donc, il n'y a qu'un ſeul *genre* d'avéré, & le chromatique & l'enharmonique ne ſont qu'une fauſſe interprétation de ce qui ſe paſſe dans les tranſitions ou ſubſtitutions d'un ton à un autre, ſous prétexte que, dans ces tranſitions, il y a emploi du demi-ton mineur & d'un intervalle moindre encore, qu'on s'eſt aviſé d'appeler quart de ton, emploi qui n'a pas lieu dans un même ton, mais qui réſulte naturellement de la ſubſtitution d'un ton à un autre.

Aucune tranſition ne ſuppoſant l'exiſtence du chromatique ni de l'enharmonique, qui pourroit donc établir ces deux genres? L'exiſtence de cordes d'une nature différente de celles qu'on nomme diatoniques. Cette exiſtence eſt certaine, & c'eſt en ceci que conſiſte ce que je crois pouvoir appeler ma découverte. Comment, me ſuis-je demandé, les notes ſe lient-elles entr'elles pour former le diſcours muſical? Après beaucoup de méditations, j'ai pu répondre : Elles ſe lient deux à deux ou trois à trois, formant ainſi des unions que je nomme *propoſitions* ou *cadences*. En conſéquence, j'ai reconnu d'abord que les cordes diatoniques pouvoient s'unir entr'elles, ſoit en montant, ſoit en deſcendant d'un ou de pluſieurs degrés. (Voyez *Mélodie*.)

J'ai vu enſuite que les cordes chromatiques ne pouvoient pas ſe marier ainſi entr'elles, mais qu'elles s'uniſſoient, ou à une diatonique ou à une enharmonique, ſoit en qualité d'antécédent, ſoit comme conſéquent.

J'ai vu enfin que les cordes enharmoniques ne pouvoient ſe marier ni entr'elles ni avec les diatoniques, mais ſeulement avec les chromatiques. Muni de ces découvertes certaines, j'ai procédé à la formation du grand ſyſtême muſical. J'ai reconnu qu'il y a dans chaque ton majeur, non-ſeulement ſept notes, mais vingt-ſept cordes différentes, ſans compter les octaves. Alors, ſi je puis parler ainſi, le domaine du ton s'eſt montré à mes yeux dans toute ſon étendue.

De ces vingt-ſept cordes, il y en a ſept primitives, fondamentales & diatoniques, dont les vingt autres ſont des nuances chromatiques ou enharmoniques.

Ces vingt-ſept cordes, en *ut* mode majeur, ſont :

1°. Sept diatoniques, qui, priſes de tétracorde en tétracorde en montant, ſont : *ſi mi la re ſol ut fa* : & en deſcendant, *fa ut ſol re la mi ſi*.

2°. Dix cordes chromatiques, cinq par bémol, *ſi* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *re* ♭ *ſol* ♭, & cinq par dièſe, *fa* ♯ *ut* ♯ *ſol* ♯ *re* ♯ *la* ♯.

3°. Dix cordes enharmoniques, cinq par bémol, *ut♭ fa♭ ſi♭♭, mi♭♭, la♭♭*, & cinq par dièſe, *mi♯ ſi♯ fa× ut× ſol×*.

Enſemble & en montant de quarte juſte : *ſi mi la re ſol ut fa, ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭, ut♭ fa♭ ſi♭♭ mi♭♭ la♭♭*.

En deſcendant de quarte juſte: *fa ut ſol re la mi ſi, fa♯ ut♯ ſol♯ re♯ la♯, mi♯ ſi♯ fa× ut× ſol×*.

Comment? toutes ces cordes ſont en *ut* naturel, mode majeur! Oui; ces vingt-ſept cordes appartiennent au ton d'*ut* mode majeur, & ſont par conſéquent toutes employables ſans ſortir de ce ton, ainſi que le prouvent les exemples ci-après; car ma théorie n'eſt que l'explication vraie & complète de ce qui ſe fait ou peut ſe faire.

La gamme chromatique, ou le ſyſtême chromatique ordonné & méthodique, n'eſt pas *ut*, ♯ *ut re*, *re* ♯ *mi fa*; *fa* ♯ *ſol*, *ſol* ♯ *la*, *la* ♯ *ſi ut*, qui n'eſt que le rempliſſage chromatique de l'octave UT *ut*; car, pour que ce ſyſtême ſoit ordonné, il faut que le *fa* ♯ ſoit le premier dièſe, l'*ut* ♯ le ſecond, & ainſi de ſuite.

Exemple où la corde chromatique eſt l'antécédent de la cadence, & la diatonique le conſéquent.

Mi fa, fa♯ ſol: ſi ut: ut♯ re: fa♯ ſol, ſol♯ la: ut♯ re, re♯ mi: ſol♯ la, la♯ ſi.

En deſcendant:

Ut ſi, ſi♭ la: fa mi, mi♭ re: ſi♭ la, la♭ ſol: mi♭ re, re♭ ut: la♭ ſol, ſol♭ fa.

Exemple où la corde chromatique eſt le conſéquent.

Mi fa, la ſi♭: re mi♭, ſol la♭: ut re♭: fa ſol♭.

En deſcendant:

Ut ſi: ſol fa♯: re ut♯: la ſol♯: mi re♯: ſi la♯.

Il faut bien obſerver que le genre chromatique ne peut exiſter ſeul, & qu'il n'eſt qu'un *genre intercalaire* entre le diatonique, *genre* ſans lequel il n'y a point de muſique poſſible. La gamme chromatique ou le ſyſtême chromatique n'eſt donc que le *genre* diatonique, entre les cordes duquel les cordes chromatiques ſe placent. Si on n'employoit que les cordes chromatiques, par cela même elles deviendroient diatoniques; car elles ne ſont chromatiques qu'autant qu'elles coexiſtent avec les diatoniques, & comme cordes du ſecond *genre* ou ordre.

Les enharmoniques ne peuvent également exiſter que conjointement avec les diatoniques & les chromatiques; ces cordes du troiſième ordre étant de leur nature intercalaires entre les cordes chromatiques, comme celles-ci le ſont entre les diatoniques.

On ne peut donc préſenter le tableau du ſyſtême des enharmoniques qu'en préſentant le ſyſtême muſical en entier, lequel eſt complété par ces cordes enharmoniques.

Exemple du grand ſyſtême (*par dièſe*).

Diatonique & chromatique.	Enharmonique & chromatique.	Chromatique & diatonique.
Mi fa,	*Mi♯ fa♯,*	*Fa♯ — ſol.*
Si ut,	*Si♯ ut♯,*	*Ut♯ — re.*
Fa♯ ſol,	*Fa× ſol♯,*	*Sol♯ — la.*
Ut♯ re,	*Ut× re♯,*	*Re♯ — mi.*
Sol♯ la,	*Sol× la♯,*	*La♯ — ſi.*

Exemple par bémol.

	Diatonique.	Enharmonique & chromatique.	Chromatique & diatonique.
	Ut — ſi,	*Ut♭ — ſi♭,*	*Si♭ — la.*
	Fa — mi,	*Fa♭ — mi♭,*	*Mi♭ — re.*
Chromatique & diatonique.	*Si♭ — la,*	*Si♭♭ — la♭,*	*La♭ — ſol.*
	Mi♭ — re,	*Mi♭ — re♭,*	*Re♭ — ut.*
	La♭ — ſol,	*La♭♭ — ſol♭,*	*Sol♭ — fa.*

Voilà le ſeul grand ſyſtême parfait & immuable.

Si l'on demande pourquoi j'admets dix cordes chromatiques & dix enharmoniques, je dirai que c'eſt parce que, *pour former un ſyſtême muſical complet*, il faut que chaque corde ait la faculté de *s'unir mélodiquement* avec ſa voiſine, au-deſſus & au-deſſous, *par un ſémi-ton.*

Or, comme en *ut*, mode majeur, qui eſt le type ou modèle de tous les tons majeurs, il y a deux notes qui cadencent diatoniquement avec leur voiſine en deſſus, ou en deſſous, par un ſémi-ton; ſavoir : en montant *ſi* & *mi*, *ſi ut* & *mi fa*, & en deſcendant *fa* & *ut*, qui forment les cadences *fa mi* & *ut ſi*; il n'en reſte plus que cinq à faire cadencer ainſi, au moyen du chromatique, & ce ſont, en montant, *fa ut ſol re la*, & en deſcendant, *ſi mi la re ſol*: donc cinq dièſes chromatiques, *fa* ♯ *ut* ♯ *ſol* ♯ *re* ♯ *la* ♯, & cinq bémols chromatiques *ſi* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *re* ♭ *ſol* ♭.

Mais, au moyen du dièſe chromatique, on a éloigné d'un ton, de leurs voiſines au-deſſous, les cordes chromatiques *fa* ♯ *ut* ♯ *ſol* ♯ *re* ♯ *la* ♯; en conſéquence, il faut qu'un dièſe rapproche ces notes ainſi diſtantes, & c'eſt l'opération des cinq dièſes enharmoniques *mi* ♯ *ſi* ♯ *fa* × *ut* × *ſol* ×.

De même les cinq bémols chromatiques *ſi* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *re* ♭ *ſol* ♭, ont éloigné de leurs voiſines au-deſſus les cinq notes ſur leſquelles ils portent; il faut donc rapprocher ces voiſines trop éloignées d'un ſémi-ton, & c'eſt à quoi ſont deſtinés les cinq bémols enharmoniques *ut* ♭ *fa* ♭ *ſi* ♭♭ *mi* ♭♭ *la* ♭♭.

Par cette explication l'on voit pourquoi, dans les ſept dièſes ſimples, les deux derniers *mi* ♯ & *ſi* ♯ ſont au nombre des enharmoniques, & pareillement pourquoi j'ai été obligé de comprendre *ut* ♭ & *fa* ♭ parmi les cordes de ce troiſième *genre*.

S'il n'étoit pas inutile de propoſer quelqu'amélioration dans l'emploi des ſignes, je dirois qu'il faudroit diſtinguer, par le ſigne, le dièſe & le bémol diatoniques du chromatique & de l'enharmonique. Mais il faut ſe contenter pour le moment de prouver l'exiſtence de ces trois eſpèces de cordes.

Prouvons que les cordes chromatiques ne ſe marient point entr'elles, & que par conſéquent elles diffèrent eſſentiellement des diatoniques qui ont cette faculté.

Exemple à deux temps égaux.

Le chiffre 1 marque le levé, car c'eſt le levé qui eſt le premier temps de la cadence; le chiffre 2 déſigne le frappé ou ſecond temps de la cadence.

Si ut, *ſol mi*, *ſol fa*, *re ſi*, *la* ♯ *ſol* ♯, *la fa*, *ſi* ♭ *la* ♭, *ut ſi*.
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 2 2 1 2 1 2

Dans cet exemple, les cadences *la* ♯ *ſol* ♯ & *ſi* ♭ *la* ♭ choquent l'oreille; pourquoi cela? C'eſt qu'elles choquent la raiſon. On peut donc choquer le jugement en muſique comme dans tout autre langage? Aſſurément; le bon ſens exiſte en muſique comme partout, & le fil logique du diſcours ne peut pas plus ſe rompre dans la phraſe muſicale que dans toute autre, ſans que la raiſon en ſoit bleſſée. La cadence *la* ♯ *ſol* ♯ eſt un déraiſonnement muſical, car il coupe le fil logique de cette phraſe, en y détruiſant l'unité de ton qui doit y régner. Comment détruit-elle cette unité? En ce qu'elle traite en corde diatonique la corde chromatique *la* ♯, puiſqu'elle lui donne pour conſéquent la corde chromatique *ſol* ♯, ce qui forme une union diſcordante & interdite par la nature. Pourquoi dites-vous que c'eſt traiter la corde *la* ♯ en corde diatonique, que de lui donner *la* ♯ pour frappé, pour ſuite ou conſéquent? C'eſt que *la* ♯ ne pourroit ſe marier mélodiquement avec *ſol* ♯ qu'autant que ces deux cordes ſeroient diatoniques, ou l'une diatonique & l'autre chromatique; car il n'y a que les cordes diatoniques qui ſe marient entr'elles, les chromatiques ne s'alliant qu'à une corde de l'un des deux autres *genres*. Ce raiſonnement s'applique également à la cadence *ſi* ♭ *la* ♭, qui eſt une fauſſe propoſition, puiſque ces cordes étant toutes deux chromatiques, elles ne peuvent cadencer enſemble.

Pour rendre juſtes ces deux propoſitions *mal ſonnantes*, il faut, dans l'une, ſubſtituer *la* naturel diatonique à *la* ♯ chromatique; & dans l'autre un *la* naturel à *la* ♭.

Veut-on s'aſſurer qu'il y a des cordes enharmoniques, & qu'elles ne peuvent s'unir entr'elles ni aux diatoniques, mais ſeulement aux chromatiques; il n'y a qu'à exécuter les exemples ſuivans.

Exemple.

faux.

Le *ſi* ♯ enharmonique, marqué d'une croix, & qui paſſe au ton naturel diatonique, eſt une fauſſe cadence mélodique; donc l'enharmonique ne cadence point avec le diatonique.

Le paſſage du *ſi* ♯ enharmonique à l'*ut* × enharmonique eſt également une fauſſe cadence mélodique, une propoſition mal ſonnante; donc deux

cordes chromatiques *différentes* ne cadencent point entr'elles.

Maintenant qu'on a vu la preuve qu'il y a trois *genres* de cordes, les diatoniques, les chromatiques & les enharmoniques, on ne peut plus mettre en queſtion l'exiſtence de ces trois *genres*, ni croire, comme on l'enſeigne, que le chromatique & l'enharmonique ne conſiſtent que dans des tranſitions. Toutes ces erreurs ſont naturellement détruites par les exemples que nous venons de mettre ſous les yeux de nos lecteurs. Il s'agit maintenant d'examiner ſi les idées qu'on s'eſt faites des *genres* des Anciens ſont vraies ou fauſſes.

On dit que chez les Grecs le chromatique procédoit par un ſémi-ton majeur *ſi ut*, un ſémi-ton mineur *ut ut* ✲ & un hémi-diton, ou tierce mineure *ut* ✲ *mi*; mais c'eſt une mépriſe de croire que le chromatique marchoit ainſi par une tierce mineure après deux ſémi-tons, & que les Grecs s'abſtenoient des cadences mélodiques *ut* ✲ *re*, *re* ✲ *mi*. Ceux qui le penſent, prennent la manière abrégée d'indiquer le ſyſtême chromatique pour ce ſyſtême entier; ce qui eſt tomber dans la même erreur que de croire que les trois cordes de la lyre de Mercure *ſol ut fa* étoient tout le ſyſtême diatonique des Anciens; tandis que ces trois cordes *ſol ut fa* ne ſont, bien évidemment, que la première & la dernière corde de chacun des deux tétracordes *ſol la ſi ut*, *ut re mi fa*, qui forment en effet tout le ſyſtême diatonique, composé de ſept cordes, qu'on appellera, ſi on veut, *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, ou *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, ou *ſol la ſi ut re mi fa*, ou *ſi ut re mi fa ſol la*.

Le genre chromatique des Grecs étoit donc tel qu'eſt le nôtre, comme leur diatonique eſt notre diatonique, comme leur oreille eſt notre oreille, leur organiſation notre organiſation.

Voyons maintenant ſi leur enharmonique, qu'on n'a jamais compris, eſt autre choſe que notre enharmonique.

« Dans l'enharmonique, dit J. J. Rouſſeau, la » modulation procédoit par deux quarts de ton & » par un diton, ou tierce majeure. »

Deux quarts de ton! Voilà qui eſt terriblement impoſant; mais ſait-on bien ce qu'on dit quand on parle ainſi de quart de ton? Rien n'eſt plus commode que de dire que le diatonique procède par tons, le chromatique par demi-tons, l'enharmonique par quarts de ton, & le diacommatique par demi-quarts de ton; mais toute cette prétendue ſcience s'évanouit devant la pratique éclairée, qui n'offre aux yeux de ceux qui ſavent voir, & aux oreilles de ceux qui entendent bien, que des tons & des demi-tons.

Examinons le tétracorde enharmonique grec *ſi ſi* ✲ *ut mi*. Hé bien! ce tétracorde, qui offre l'abrégé du ſyſtême enharmonique, & non le ſyſtême lui-même en entier, n'eſt pas autre choſe que mon *genre* enharmonique; car *ſi ſi* ✲ *ut mi* eſt l'abrégé de *ſi ut*, *ſi* ✲ *ut* ✲, *ut* ✲ *re*, *ut* X *re*, *re* ✲ *mi*, dans lequel il n'y a que des demi-tons, malgré toute aſſertion contraire.

Le *genre* enharmonique eſt le *genre* des cordes *ſerrées & bien jointes*, dit Rouſſeau, d'après Burette; cette définition convient parfaitement à mon enharmonique, & fort peu à celui qui laiſſe une grande lacune entre *ut* & *mi*, qui devroit le faire appeler le *genre* des ſéparées & des rares.

« Il n'y avoit jamais que quatre cordes par tétra» cordes; » cela eſt vrai, mais c'eſt des cordes diatoniques & fondamentales qu'il faut entendre qu'il n'y avoit que ce nombre; car chaque *genre* intercalaire ayant les ſiennes, *qui ne remplacent pas les diatoniques*, *que rien ne déplace ni ne remplace*, il faut de toute néceſſité qu'un tétracorde chromatique ait ſes quatre cordes diatoniques, plus ſes intercalaires chromatiques; & qu'un tétracorde enharmonique ait quatre cordes diatoniques, plus les intercalaires chromatiques, plus les intercalaires enharmoniques; c'eſt là ce qu'il falloit comprendre pour bien raiſonner ſur les tétracordes, & ce qui eſt échappé à Rouſſeau, tout grand raiſonneur qu'il étoit. Auſſi dit-il, ſans ſe rendre bien compte de ſa penſée, « ſi l'on avoit égard à ce que diſent Boëce & d'au» tres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner » de bornes fixes à l'étendue du tétracorde. » — On pourroit très-bien lui donner des bornes, & ce ſont celles que j'aſſigne dans mon grand ſyſtême; car il n'y en a point d'autres que celles-là, étant celles que la nature a aſſignées elle-même, en nous organiſant comme elle a fait.

Ne faut-il pas ſe croire bien fort de l'autorité des Grecs, pour oſer donner *ſi ſi* ✲ *ut mi* pour de la mélodie grecque? Oſeroit-on le donner pour un trait de notre mélodie? Ne diroit-on pas à celui qui ſeroit aſſez mal-aviſé pour cela: apprenez à ſolfier, & vous ſaurez que *ſi ſi* ✲ *ut mi* n'eſt pas, ne fut & ne ſera jamais de la muſique, & qu'il n'y a que ceux qui calculent & raiſonnent en dépit d'Apollon & de Minerve, qui s'imaginent que le quart de ton eſt un intervalle muſical. La nature nous apprend, ſoit dans l'exercice de la voix, ſoit dans l'emploi muſical des ſons tirés des inſtrumens, que le plus petit intervalle en muſique eſt un demi-ton. Un demi-ton peut être plus ou moins fort, mais jamais aſſez foible ni aſſez fort pour n'être plus un demi-ton; il en eſt de même des autres intervalles, & c'eſt ce qui permet les différens tempéramens, ſans permettre pour cela une autre muſique. Dire que les Anciens avoient des quarts de ton, c'eſt dire qu'ils étoient d'une autre organiſation que l'organiſation humaine, & par conſéquent c'eſt avancer une abſurdité. Tout prouve, au contraire, que le ſyſtême mélodique des Anciens, & notre ſyſtême harmonique, ne ſont, l'un à l'autre, que comme une partie eſt à un tout, c'eſt abſolument le même ſyſtême de ſons; mais celui des Anciens n'eſt qu'à une partie, & le nôtre à pluſieurs.

Il faut obſerver que ſi les Anciens n'avoient pas notre ſyſtême harmonique, il ne s'enſuit pas de là que nous n'ayons pas leur ſyſtême mélodique : le ſyſtême grec, au contraire, eſt implicitement compris tout entier dans notre ſyſtême harmonique, & il nous eſt loiſible de l'en ſéparer quand il nous plaît; nous n'avons beſoin pour cela que de retrancher l'harmonie, & de ſuivre pour la mélodie les erremens du plain-chant, meſuré ou non meſuré.

En quoi la muſique à une ſeule partie des Anciens diffère-t-elle d'une muſique à une ſeule partie des Modernes? En ce que celle des Anciens n'eſt point compoſée d'après un ſyſtême d'accords, & d'après le mode harmonique majeur ou mineur, mais d'après le ſyſtême des tétracordes accouplés qui ſont les modes mélodiques grecs. (Voyez *Modes.*)

Ce qui a égaré les philoſophes, tant anciens que modernes, c'eſt qu'ils ont conſidéré l'intervalle d'un ſon à un autre comme diviſible à volonté. En conſéquence, ils ont diviſé & ſoudiviſé cet intervalle en autant de parties qu'il convenoit à leurs idées. Il falloit au contraire ne voir dans la muſique que *des individus de trois claſſes différentes*, des diatoniques, des chromatiques & des enharmoniques, placés tous à l'une ou à l'autre des deux ſeules diſtances *mélodiques* qui exiſtent, ſavoir : à un *ton* ou à un *ſémi-ton;* & ne rien voir de diviſible dans tous ces individus, dont l'un ne peut former l'autre en ſe coupant en deux ou en quatre.

Si les muſiciens, au lieu de ſe laiſſer ſagement conduire par la nature ou par leur inſtinct, s'étoient livrés aux philoſophes, ils auroient fait de la muſique épouvantable ; mais hors d'état d'entendre & de réfuter ceux-ci, ils ont ſuivi le chemin que leur indiquoit le ſentiment muſical, ils ont conſulté leur organiſation ; & cette lumière, plus grande & plus ſûre, à meſure que l'on ſe perfectionne, les a toujours préſervés de l'erreur. Voulez-vous voir où conduit la manie du calcul qu'une connoiſſance profonde de la muſique ne ſait point arrêter où il faut? Liſez l'article *Conſonnance* tiré de Sulzer, & celui de l'abbé Feytou. Nous réfuterons les erreurs qui s'y trouvent à l'article *Harmonie* & à l'article *Syſtême.*

On s'imagine, d'après les théoriciens, que nous goûterions un charme inexprimable, ſi, au lieu d'intervalles dits *tempérés*, on n'employoit que des intervalles non tempérés; cette idée eſt fauſſe, il n'en réſulteroit pas plus de plaiſir, mais ſeulement l'impoſſibilité de revenir au ton d'où l'on ſeroit parti ; ce dont il eſt facile de ſe convaincre ſur le violon ou le violoncelle, où l'on peut ſe donner la jouiſſance de jouer en un ſeul ton, d'après tel ſyſtême qu'on voudra eſſayer. On croit auſſi, & cette erreur eſt encore plus ſenſible que la précédente, que quand un *la* ♭ devient *ſol* ♯, ſi l'on pouvoit faire ſuccéder dans toute la rigueur de ſon intonation ce *ſol* ♯ à ce *la* ♭, on ſavoureroit alors tout ce que l'enharmonique a d'attrayant, & point du tout ; le paſſage de *la* ♭ à *ſol* ♯ eſt un intervalle non muſical, qu'on ne peut faire entendre ſans détonner, & qu'il faut bien ſe garder de pratiquer dans l'exécution, ainſi qu'on peut s'en convaincre en cherchant cette différence ſur un violoncelle.

Le plaiſir de l'enharmonique eſt celui que donne un mot employé dans deux ſens différens. Préſenté d'abord ſous une acception, comme conſéquent d'une cadence, il eſt pris enſuite ſous une autre, & devient l'antécédent de la cadence ſuivante. Voilà ce qui étonne, & c'eſt à cet étonnement que l'enharmonique doit une partie de ſa puiſſance. Or donc, ſi, au lieu de conſerver le même ſon, on s'aviſe, dans le deſſein d'être plus exact, de baiſſer ou de hauſſer l'intonation, alors, au lieu de mettre ſur la voie du nouveau ſens ſous lequel on veut employer telle note, on fait un intervalle anti-muſical qui n'explique point le myſtère, mais qui en détruit le charme. Il faut donc que l'exécutant qui eſt arrivé ſur un *la* ♭ qui va devenir *ſol* ♯, garde bien l'intonation du *la* ♭ pour le *ſol* ♯; car c'eſt préciſément la réſolution d'un *la* ♭ comme s'il étoit *ſol* ♯ qui produit la ſurpriſe dont le prétendu enharmonique nous fait jouir. Je dis *prétendu enharmonique*, parce que dans ces ſortes de tranſitions il n'y a point d'emploi de cordes du *genre* enharmonique, ce qui a été aſſez évidemment prouvé dans cet article même, pour n'y pas revenir ici.

(*M. de Momigny.*)

GIGUE. *ſ. f.* Air d'une danſe de même nom, dont la meſure eſt à ſix-huit, & d'un mouvement aſſez gai. Les opéra françois contiennent beaucoup de *gigues*, & les *gigues* de Corelli ont été long-temps célèbres ; mais ces airs ſont entiérement paſſés de mode, on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus guère en France.

(*J. J. Rouſſeau.*)

Gigue. Si l'on ne fait plus de *gigues* en Italie, c'eſt qu'on n'y fait plus d'airs de danſes d'aucune eſpèce ; on préfère d'employer ceux qui ſont faits par des François, qui ont paſſé de tout temps pour s'y entendre très-bien, ou par des Allemands qui les ont imités fort heureuſement en ce genre. Cependant, on trouve encore quelques compoſiteurs italiens qui s'adonnent à cette eſpèce de ſymphonie; mais ils s'y conſacrent excluſivement. Les maîtres italiens eux-mêmes, lorſqu'ils travaillent en pays étrangers, où l'on joint quelquefois la danſe à la contexture de l'opéra, ne dédaignent pas d'en faire les airs. On connoît quelques opéra de Paiſiello faits en Ruſſie, où l'on trouve de fort jolis airs de danſes. M. Piccinni en a fait de charmans dans ſes opéra françois, & même dans les premiers.

(*M. Framery*)

GINGLARUS : petite flûte des Egyptiens, qui, ſuivant Pollux, étoit propre à une mélodie ſimple, peut-être parce qu'elle n'avoit que peu de trous.

(*M. de Caſtilhon.*)

GINGRAS. (Voyez ci-après *Gingros.*) Il eſt probable que le vrai mot étoit *gingras;* il y avoit auſſi une danſe nommée *gingras*, parce qu'on la danſoit au ſon de ces flûtes. (*M. de Caſtilhon.*)

GINGROS & GINGRIA. Au rapport d'*Athénée*, les Phéniciens avoient des flûtes longues d'une palme, qui rendoient un ſon aigu, mais lugubre. Les Cariens s'en ſervoient dans leurs funérailles; peut-être a-t-on nommé ici les Phéniciens Cariens, comme dans *Corinna* & *Bathyllides.* Ces flûtes tiroient leur nom des lamentations des Phéniciens ſur la mort d'Adonis, qu'ils appeloient *Gingres.* (*M. de Caſtilhon.*)

GLOSSOCOME. Nom que les Anciens donnoient à l'eſpèce d'étui dans lequel ils conſervoient les glottes de leurs flûtes, qui probablement étoient des eſpèces de hautbois, & par conſéquent leurs glottes des anches. (Voyez *Flûte.*) (*M. de Caſtilhon.*)

GLOTTE. Pollux met la *glotte* au nombre des parties de la flûte, & Heſychius dit que les *glottes* étoient des languettes ou petites langues, qui s'agitoient par le ſouffle du joueur. Cette deſcription d'Heſychius confirme l'idée où je ſuis que les flûtes des Anciens n'étoient que des eſpèces de hautbois. (Voyez *Flûte.*) (*M. de Caſtilhon.*)

GOUT. *ſ. m.* De tous les dons naturels, le *goût* eſt celui qui ſe ſent le mieux & qui s'explique le moins : il ne ſeroit pas ce qu'il eſt ſi l'on pouvoit le définir; car il juge des objets ſur leſquels le jugement n'a plus de priſe, & ſert, ſi j'oſe parler ainſi, de lunettes à la raiſon.

Il y a, dans la mélodie, des chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien modulés; il y a, dans l'harmonie, des choſes d'effet & des choſes ſans effet, toutes également régulières; il y a, dans l'entrelacement des morceaux, un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque choſe de plus fin que la loi des contraſtes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manières différentes de le rendre, ſans jamais ſortir de ſon caractère; de ces manières, les unes plaiſent plus que les autres, & loin de les pouvoir ſoumettre aux règles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteurs, rendez-moi raiſon de ces différences, & je vous dirai ce que c'eſt que le *goût.*

Chaque homme a un *goût* particulier, par lequel il donne aux choſes qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un eſt plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les airs gais. Une voix douce & flexible chargera ſes chants d'ornemens agréables; une voix ſenſible & forte animera les ſiens des accens de la paſſion. L'un cherchera la ſimplicité dans la mélodie, l'autre fera cas des traits recherchés, & tous deux appelleront élégance le *goût* qu'ils auront préféré. Cette diverſité vient tantôt de la différente diſpoſition des organes, dont le *goût* enſeigne à tirer parti; tantôt du caractère particulier de chaque homme qui le rend plus ſenſible à un plaiſir ou à un défaut qu'à un autre; tantôt de la diverſité d'âge ou de ſexe, qui tourne les deſirs vers des objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que ſon *goût* à oppoſer à celui d'un autre, il eſt évident qu'il n'en faut point diſputer.

Mais il y a auſſi un *goût* général ſur lequel tous les gens bien organiſés s'accordent, & c'eſt celui-ci ſeulement auquel on peut donner abſolument le nom de *goût.* Faites entendre un concert à des oreilles ſuffiſamment exercées & à des hommes ſuffiſamment inſtruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, ſur le jugement des morceaux & ſur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raiſon de ſon jugement, il y a des choſes ſur leſquelles ils la rendront d'un avis preſqu'unanime : ces choſes ſont celles qui ſe trouvent ſoumiſes aux règles, & ce jugement commun eſt alors celui de l'artiſte ou du connoiſſeur; mais de ces choſes qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaiſes, il y en a ſur leſquelles ils ne pourront autoriſer leur jugement par aucune raiſon ſolide & commune à tous, & ce dernier jugement appartient à l'homme de *goût.* Que ſi l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'eſt que tous ne ſont pas également bien organiſés, que tous ne ſont pas gens de *goût*, & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent ſouvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *goût*, on en peut diſputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui ſoit le vrai; mais je ne vois guère d'autre moyen de terminer la diſpute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la muſique françoiſe & l'italienne.

Au reſte, le génie crée, mais le *goût* choiſit, & ſouvent un génie trop abondant a beſoin d'un cenſeur ſévère qui l'empêche d'abuſer de ſes richeſſes. Sans *goût* on peut faire de grandes choſes; mais c'eſt lui qui les rend intéreſſantes. C'eſt le *goût* qui fait ſaiſir au compoſiteur les idées du poète; c'eſt le *goût* qui fait ſaiſir à l'exécutant les idées du compoſiteur; c'eſt le *goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur ſujet; & c'eſt le *goût* qui donne à l'auditeur le ſentiment de toutes ces convenances. Cependant le *goût* n'eſt point la ſenſibilité. On peut avoir beaucoup de *goût* avec une ame froide, & tel homme tranſporté des choſes vraiment paſſionnées, eſt peu touché des gracieuſes. Il ſemble que le *goût* s'attache plus volontiers aux petites expreſſions, & la ſenſibilité aux grandes. (*J. J. Rouſſeau.*)

GOUT. Cet excellent article n'a pas eu la même célébrité que celui du mot *génie :* mais j'avoue qu'il me paroît infiniment ſupérieur. La juſteſſe du raiſonnement y eſt égale à la fineſſe des idées; Rouſſeau y établit avec beaucoup de clarté des diſtinctions auſſi

délicates que vraies, & il y réunit l'élégance du style à la simplicité de l'expression. En parlant de *goût*, il en donne lui-même un exemple.

On peut être fâché seulement de rencontrer au commencement cette phrase qui ne me paroît pas avoir la justesse du reste :

« Le *goût*, dit-il, ne seroit pas ce qu'il est, si » l'on pouvoit le définir ; car il juge des objets sur » lesquels le jugement n'a plus de prise. » Ce n'est pas une raison pour qu'on ne puisse le définir. Cette phrase même en est une définition ; car on pourroit dire : le *goût* est cette espèce de sentiment qui juge les objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise. — Mais je me hâte d'abandonner une critique entiérement étrangère à notre objet, & qui ne doit rien diminuer du mérite de ce morceau.

(*M. Framery.*)

Gout. Le *goût* est ce tact fin, délicat & prompt qui met dans les ouvrages ou y fait discerner tout ce qui a de la grâce & de l'élégance. Evitant le commun autant que le recherché, il simplifie ce qui est trop compliqué, orne & brode ce qui est trop nu ou trop simple.

C'est lui qui nous apprend à ne point confondre les disparates avec les oppositions & les contrastes ; il s'exerce sans cesse, mais c'est presque toujours à notre insu, ce qui, éloignant l'ennui & l'idée même de l'étude, nous le fait prendre pour un sentiment inné, pour une sorte d'instinct. C'est un jugement plus habile que la raison, qui prononce, non d'après des règles, mais d'après des modèles & des exemples. Il me semble qu'il tient plus de la femme que de l'homme, plus de l'amateur que du professeur. Comme il se polit & s'épure dans les cercles choisis, la nation qui a le plus de *goût* doit être naturellement celle où se rassemblent plus fréquemment les femmes aimables, les hommes d'esprit & les grands artistes. Ce ne sont donc point les pédans qui donnent le *goût*, pas plus qu'ils ne donnent l'usage du monde. Il diffère dans chaque peuple selon la hauteur où la culture des lettres & des arts y est portée, & selon le degré de politesse & de civilisation où la société est parvenue.

On montre du *goût* en faisant moins mal ; mais on en montre davantage en faisant mieux. Les hommes de *goût* des siècles reculés ne sont que les moins barbares de leur nation & de leur siècle. Dans le temps qu'on surchargeoit le chant d'ornemens fades, il y avoit du *goût* à les mieux exécuter, & surtout à en être moins prodigue. Si le *goût* s'allie avec le luxe comme avec la simplicité, il fuit la profusion ; & ce mot : *Tu la fais riche ne pouvant la faire belle*, est une épigramme d'un homme de *goût*.

Le bon *goût* absolu, indépendant de la mode, des localités & de toute convention, est le point de perfection que les lettres & les arts atteignent à certaines grandes époques, mais où on ne les voit point arriver tous ensemble, quoiqu'ils s'entr'aident mutuellement. La musique est toujours restée, chez les Grecs, fort inférieure à la poésie & à l'éloquence, & en France, elle n'a eu son beau siècle que près de quatre-vingts ans après la littérature. Il est probable que ce retard n'eût pas eu lieu, si l'antiquité nous eût fourni d'aussi beaux modèles en musique que le sont pour les lettres les Poëmes d'Homère & de Virgile, les Harangues de Démosthène & de Cicéron, & les Œuvres dramatiques de Sophocle & d'Euripide. Peut-être aussi cette époque ne seroit-elle pas arrivée encore, si les beaux ouvrages de quelques grands compositeurs d'Italie de d'Allemagne n'en avoient hâté l'instant. Ces deux nations ont été nos modèles & nos maîtres en cet art ; parce qu'elles avoient sur nous une avance d'un siècle au moins.

Le degré d'élévation où les hommes de génie qui ont le plus heureusement travaillé depuis soixante ans ont porté la musique en Europe, menace peut-être cet art de quelques pas rétrogrades, & le pousse vers la bizarrerie ; mais les chefs-d'œuvre sont là pour guider le *goût*, & lui dicter ses arrêts contre ceux qui, cherchant des routes nouvelles, ne feroient que s'égarer. (*M. de Momigny.*)

GOUT-DU-CHANT. C'est ainsi qu'on appelle en France l'art de chanter, ou de jouer les notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du chant françois. On trouve à Paris plusieurs maîtres de *goût-du-chant*, & ce goût a plusieurs termes qui lui sont propres : on trouvera les principaux au mot *Agrémens*.

Le *goût-du-chant* consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du chanteur le tymbre, bon ou mauvais, de quelqu'acteur ou actrice à la mode. Tantôt il consiste à nasillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir ; mais tout cela sont des grâces passagères qui changent sans cesse avec leurs auteurs. (*J. J. Rousseau.*)

Gout-du-chant. Il consiste à donner à la mélodie la grâce, & aux paroles l'expression qui leur convient. Il y a des maîtres qui assurent qu'ils sont en état d'enseigner tout cela. Je les en félicite ; mais il me semble que les élèves qui n'auroient pas eux-mêmes le *goût*, l'intelligence, la sensibilité necessaires pour y parvenir, aucun maître ne pourroit les leur donner ; & que ceux à qui ces facultés ne manquent pas n'ont pas besoin de maître. Ce n'est pas qu'on ne puisse enseigner l'art de porter, de modifier la voix, d'exécuter tous les passages qui peuvent & doivent embellir le chant ; mais quant à l'application, comme elle varie autant que les formes de la mélodie & l'expression des paroles que l'on peut avoir à rendre, c'est au chanteur seul qu'on doit s'en rapporter : il n'y a point de règle générale qui puisse lui être indiquée.

Je me rappelle avoir pris dans ma jeunesse quelques leçons de *goût-du-chant*. Le maître m'écrivoit toutes les

les syllabes dont il falloit doubler la consonne; c'étoit pour donner de l'ame au chant. Il me marquoit aussi, par de petits signes, quelques hoquets qu'il falloit faire par-ci par-là, & que l'on appeloit de l'expression. Aujourd'hui, elle ne consiste plus en hoquets, ni en doublement de syllabes, mais en saccades & en portemens de voix d'une syllabe à l'autre. Tel est au moins l'usage reçu à notre grande scène lyrique, & qui s'y perpétuera sans doute de proche en proche, jusqu'à ce que quelque acteur aimé le remplace par un autre défaut. Déjà tous les élèves d'une prétendue école de musique sont infectés de ce mauvais *goût*, qu'ils doivent à l'habitude contractée par les maîtres eux-mêmes, & à l'exemple funeste de leurs anciens, qu'on leur donne mal-adroitement à imiter. Il est probable que la France n'aura jamais de véritable *goût-du-chant*, tant qu'il y sera enseigné par des maîtres.

Un espoir nous reste encore, c'est l'établissement de la troupe italienne parmi nous. Il n'est pas douteux que ce ne soient d'excellens modèles pour le *goût-du-chant*, & l'on apperçoit déjà, dans nos jeunes chanteurs, des progrès peu nombreux, mais sensibles : il faut seulement qu'ils sachent se défendre de l'affectation qui naît presque toujours de l'imitation. Il faut qu'ils prennent bien garde que l'accent prosodique de la langue françoise n'est pas le même que celui de la langue italienne, & qu'ils doivent avoir égard à cette différence en cherchant les procédés des Italiens. Par exemple, les *e* muets qui se trouvent sur les temps foibles ne doivent être ni si fortement prononcés, ni si prolongés que les voyelles foibles & non muettes qui terminent les mots italiens. Presque toutes les voyelles italiennes sont susceptibles de prolations & de passages : en françois, le nombre en est beaucoup plus circonscrit, &c.

Au reste, on remarquera que les premiers compositeurs françois qui voulurent imiter le style de l'Italie, croyoient avoir fait un morceau dans le *goût italien*, quand ils l'avoient terminé par un *triple* ou *triole*. Cela n'a pas empêché que nous ne soyons parvenus peu à peu à saisir leur véritable manière en l'appropriant à notre langue; il faut espérer qu'un jour nous obtiendrons le même avantage pour le *goût-du-chant*.

(*M. Framery.*)

Gout du-chant. Comme, avant de la broder, il faut d'abord établir l'étoffe qu'on veut embellir, de même il faut apprendre à émettre la voix, à poser & unir les sons, & à former un chant avant de songer à l'orner. Voyez à cet égard l'article *Chanter* de M. Ginguené.

Quand on a le *goût* assez formé pour distinguer le nu & le vide du simple & du naturel, alors on apprend à couvrir le nu, à remplir le vide, & à orner ce qui est trop simple.

La mélodie tient la vie de la fréquence de son cadencé, & son charme du choix de ses cadences. Quand le cadencé en est trop *rare*, le chant devient *lâche*, & appelle les ornemens. Comment orne-t-on ou brode-t-on un chant? Avant de répondre à cette question, & d'ajouter ici quelques idées à ce qui a été dit au mot *Broderie*, il faut d'abord qu'on sache qu'un chant peut être non-seulement *mesuré*, mais *versifié* & même *rhythmé*. Voyez ces différens mots.

Supposons maintenant que le thème qu'on veut broder est l'octacorde *ut re mi fa, sol la si ut*, écrit en blanches, à deux temps, & commençant en levant.

Cet octacorde forme un vers musical, dont chaque tétracorde est un hémistiche.

Exemple.

1er. hémistiche.	2e. hémistiche.
ut *re*, *mi fa* :	*sol la*, *si ut*.
1 2 1 2	1 2 1 2

Pour broder ce canevas & l'orner le moins possible, il ne faut en broder que la dernière note de chaque hémistiche, le *fa* & l'*ut*, en ajoutant la note au-dessus ou au-dessous de ce *fa* & de cet *ut*.

Mais comment loger une note de plus dans une mesure entiérement pleine? Cela ne peut se faire qu'aux dépens de celles qui sont dans la mesure, & dont il faut diminuer la durée. Le *fa* & l'*ut* étant les deux notes à orner, il faut les diminuer de moitié & en faire des noires, pour faire place à deux autres noires qui les broderont. Par ce moyen, chaque hémistiche, au lieu de quatre notes, en a cinq, &, au lieu de quatre blanches, il n'en a plus que trois & deux noires : *ut re, mi sol fa ; sol la, si re ut.*

Comme on ne peut broder qu'en diminuant la durée de quelques notes, les Italiens appellent cette opération *sminuire*, diminuer. En effet, pour broder, il faut nécessairement diminuer la durée des notes, afin d'en pouvoir augmenter le nombre.

Qu'arrive-t-il de ce que le *fa*, qui commençoit le temps frappé de l'hémistiche, n'en forme plus que la seconde portion? Il suit de là qu'une désinence ou chute féminine a été substituée à une chute masculine.

Il faut remarquer que les désinences masculines & féminines des mots des diverses langues tirent leur origine du sentiment musical qui les a établies dans la musique, & que l'*appoggiatura* est toujours foncièrement une désinence féminine, quoique les chanteurs se permettent de la pratiquer sous des mots à finales masculines.

Au lieu de broder en dessus les notes *fa* & *ut*, on peut les broder en dessous, & faire *ut re, mi mi fa : sol la, si si ut ;* mais cette seconde manière a moins de variété que la première, parce qu'on y répète le *mi* & le *si*, au lieu que dans l'autre, aucune note n'est répétée.

L'*appoggiatura* est si bien une désinence féminine,

que son nom seul l'indique. On n'appuie en effet sur cette note, qui précède la dernière, que pour donner à celle-ci le caractère d'une syllabe muette, tant par la briéveté, que parce qu'on ne la fait sonner qu'à demi.

On peut broder la seconde & la troisième note comme on a brodé la quatrième note de l'hémistiche de ce vers, & dire *ut mi re, fa mi, sol fa : sol si la, ut si, re ut;* ce qui ne laisse plus qu'une blanche à chaque hémistiche.

Il ne seroit pas également convenable de broder cette première blanche de chaque hémistiche, par la raison qu'étant note d'harmonie, on ne peut y substituer une note de mélodie, rien ne l'ayant précédée. Cette bévue est l'une de celles dans lesquelles tombent souvent les chanteurs. C'est une faute de composition, & cela a encore l'inconvénient de faire disparoître entiérement le canevas; ce qui transforme la broderie en une variation: car broder, ce n'est qu'orner une partie du thème, au lieu que varier, c'est le broder ou le travailler, par augmentation ou diminution, d'un bout à l'autre. (Voyez *Variation.*)

On peut broder la même note en dessus & en dessous. Je choisis ici pour cela l'avant-dernière de chaque hémistiche, & je dis : *ut re, fa mi re mi sol fa;* ainsi, au lieu du *mi* blanche, je mets les quatre croches *fa mi re mi*, & je laisse les deux noires *sol fa*. Je fais ensuite la même opération dans le second hémistiche : *sol la, ut si la si re ut.* Le *goût* approuve ces ornemens, parce qu'ils ont de la variété, & qu'on les peut exécuter sans que le dessin du thème en soit effacé, & sans rien ôter à la grâce de l'exécution.

On peut épuiser successivement toutes les combinaisons, en observant qu'on ne doit se permettre que celles que comporte la nature de notre voix ou de notre instrument, & l'habileté de notre exécution. C'est en cela que consiste le vrai *goût-du-chant.* (Voyez *Variation*, *Musique*, *Harmonie* & *Mélodie.*)

(*M. de Momigny.*)

GRACIEUSEMENT. Cet adverbe, qui répond au *grazioso* des Italiens, mis à la tête d'une pièce de musique, marque un mouvement modéré tirant sur le lent, à peu près comme l'*andante*, mais avec douceur, restant toujours dans une espèce de demi-jeu, à moins que le compositeur n'indique le contraire; il faut surtout éviter les coups d'archet ou de langue secs.

(*M. de Castilhon.*)

GRANDE CLEF. On appelle quelquefois ainsi la clef d'F, *ut fa*, sur la quatrième ligne, apparemment parce que c'est la plus basse.

(*M. de Castilhon.*)

GRASSEYEMENT : défaut de l'organe qui gâte la prononciation ordinaire, celle que nous desirons dans la déclamation & dans le chant, surtout dans celui du théâtre. On parle gras, on chante gras, lorsqu'on donne le son de *r* comme si elle étoit précédée d'un *e* ou d'un *g*, & qu'on dit *l* comme si elle étoit un *y*, surtout quand elle est double. Ainsi, le mot *race*, dans la bouche de ceux qui grasseyent, sonne comme le mot *grace* ou *trace* dans celle des gens qui parlent ou chantent bien; & au lieu de dire *carillon*, *groseille*, on prononce niaisement *caryon*, *groseye.*

Le *grasseyement* sur les autres lettres de la langue est au moins aussi insupportable. Il y en a sur le *c* qu'on prononce comme s'il étoit un *t*. On a mis sur le théâtre, des personnages de ce genre, dont le *grasseyement* a beaucoup fait rire. On avoit un motif raisonnable de ridiculiser ce défaut, rarement naturel, & qui presque toujours n'est produit que par l'affectation ou la mignardise.

Il est rare que, dans les premiers ans, on ne puisse pas corriger les enfans de ce vice de prononciation, qui ne vient presque jamais du défaut de l'organe : celui de *r*, par exemple, n'est formé que par un mouvement d'habitude qu'on donne aux cartilages de la gorge, & qui est poussé du dedans au dehors. Ce mouvement est inutile pour la prononciation de *r;* il est donc possible de le supprimer. Tout le monde peut aisément en faire l'expérience; car on grasseye quand on veut.

Ce défaut est laissé aux enfans, surtout aux jeunes filles, lorsqu'elles paroissent devoir être jolies, comme une espèce d'agrément qui leur devient cher, parce que la flatterie fait tout gâter.

On a un grand soin d'arrêter le *grasseyement* sur le *c*, le *d* & le double *l*, qui est le tic de presque tous les enfans, parce qu'il donne un ton pesant & un air bête. Il seroit aussi facile de les guérir de celui qui gâte la prononciation de *r;* quoiqu'il soit plus supportable, il n'en est pas moins un défaut.

Lorsqu'il est question du chant, le *grasseyement* est encore plus vicieux que dans le parler. Le son à donner change, parce que les mouvemens que le *grasseyement* emploie, sont étrangers à celui que forment, pour rendre *r*, les voix sans défaut.

(*M. Cahusac.*)

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, & de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

(*J. J. Rousseau.*)

GRAVE. *adj.* est opposé à *aigu.* Plus les vibrations du corps sonore sont lentes, plus le son est *grave.* (Voyez *Son*, *Gravité.*)

(*J. J. Rousseau.*)

GRAVE. Fugue *grave* : c'est celle dont le mouvement est lent, & les notes d'une longue va-

leur. Cette espèce de fugue est fort rare, & je ne sais pourquoi. Les fugues rapides, & devenues par-là des morceaux d'exécution, ne produisent souvent qu'un bruit harmonieux, mais confus, qui empêche d'en bien distinguer les divers dessins, & où l'expression est tout-à-fait nulle. Les fugues *graves*, au contraire, en laissant à l'oreille le temps de suivre le sujet dans toutes les routes qu'il doit parcourir, seroient encore susceptibles de beaucoup de sentimens, particuliérement pathétiques, & se prêteroient, surtout par leur forme, à exprimer les pensées opposées ou différentes des personnages qui, obligés de rendre la même suite d'idées dans un ordre à peu près semblable, doivent avoir cependant une manière différente de les présenter. On en pourroit tirer un grand parti dans les trio, quatuor & autres morceaux d'ensemble.

(*M. Framery.*)

GRAVÉ, ÉE. Musique *gravée*. C'est par la gravure plutôt que par l'impression en caractères mobiles, qu'on est dans l'usage de multiplier aujourd'hui les exemplaires d'ouvrages en musique que l'on veut mettre au jour. Cet usage ne remonte guère plus loin que le commencement du 18^{e}. siècle. Tous les opéra de Lulli & de ses contemporains furent imprimés. La gravure ne commença que pour la musique instrumentale. C'est ce moyen qui nous transmit les ouvrages de Corelli, de Vivaldi, de Locatelli, de Tartini, &c.; & c'est à la France que l'on en doit l'invention. Comme on ne gravoit alors que sur cuivre, & que cette pratique étoit fort dispendieuse, on ne pouvoit guère l'employer que pour des ouvrages peu volumineux; mais on trouva bientôt la manière de la rendre plus économique, & l'on en vint à graver des opéra entiers.

La gravure a de grands avantages sur l'impression en caractères mobiles; elle est infiniment plus nette & plus agréable à l'œil (voyez *Gravure*) : elle en a même sur l'écriture à la main, en ce qu'elle est plus égale; qu'exécutée ordinairement par un artiste habile, elle est plus régulière dans ses formes; qu'elle peut être absolument exempte de fautes, puisqu'on y peut corriger aisément celles qui auroient échappé au premier examen, & qu'enfin, une fois la planche faite, on en peut multiplier les copies à peu près autant que l'on veut: mais une copie à la main, bien faite, est néanmoins encore préférable pour la lecture. L'huile dont on se sert pour l'impression des planches *gravées*, donne toujours, quelque soin qu'on y prenne, une teinte noirâtre au papier, qui empêche les notes de ressortir aussi bien. (Voyez *Copiste.*)

(*M. Framery.*)

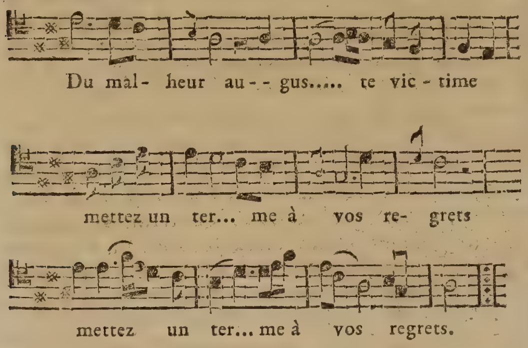
GRAVER LA-MUSIQUE. Nous ne donnerons pas ici les procédés mécaniques dont la connoissance est nécessaire pour exercer cet art; ils appartiennent à un autre Dictionnaire. Mais comme Rousseau a cru devoir des conseils à ceux qui copient la musique, il ne nous paroît pas moins utile d'en présenter à ceux qui font profession de la *graver*.

Il n'y a que trois sortes de productions musicales qui offrent des différences dans la manière dont elles doivent être *gravées*. Les pièces pour les instrumens qui portent leur harmonie, comme l'orgue, le clavecin, la harpe, le forte-piano, &c.; les symphonies, sonates & concerto, qui se *gravent* en parties séparées, & les opéra qui se *gravent* en partition. La gravure des pièces est fort facile; il suffit, en observant les règles générales pour la gravure, comme de frapper les notes bien perpendiculairement, de les ranger avec régularité, &c., il suffit, dis-je, de mettre bien exactement la basse sous les notes & sous les traits auxquels elle sert de fondement, afin que l'œil puisse saisir à la fois ce que les deux mains doivent exécuter ensemble. Il faut aussi avoir l'attention, autant que possible, de terminer chaque page de *recto* par la fin d'un morceau, ou d'une de ses reprises, ou au moins à un silence assez long pour donner à l'exécutant le temps de tourner. Aussi, dans les pièces où les reprises sont d'une certaine étendue, est on dans l'usage de les commencer sur le *verso*, afin de placer à la fois sur le pupître le *verso* d'un feuillet & le *recto* de l'autre, & de voir deux pages entières avant d'être obligé de retourner.

Les morceaux en parties séparées sont encore plus faciles; ils n'exigent qu'une grande exactitude dans la copie, & l'attention de laisser un repos au bas de la page pour retourner : encore, pour les parties qui doivent servir à plusieurs exécutans, cette loi est-elle moins rigoureuse, puisque l'un peut quitter sa partie pour retourner, tandis que l'autre continue. Il ne s'agit donc que d'avoir des poinçons d'une grosseur convenable, de ne les enfoncer ni trop, ce qui fatigue la planche, ni trop peu, ce qui empêche que le noir ne marque aussi bien, & rend la planche susceptible d'un moindre tirage. Il s'agit encore de bien placer & de bien distinguer les divers signes ajoutés aux notes; pour le surplus, le graveur doit suivre en tout point les conseils exposés au mot *Copiste*, car il en tient absolument lieu.

La gravure en partition exige plus d'intelligence. Comme ce procédé ne laisse pas que d'être cher, l'adresse du graveur consiste à le rendre le moins dispendieux qu'il est possible, & c'est en cela que son talent diffère de celui du copiste; car il ne s'agit pas seulement, dans un ouvrage un peu volumineux, d'économiser quelques planches d'étain & le salaire de l'artiste, dépenses qui ne se payent qu'une fois, mais d'épargner le papier & le tirage, qui se multiplient autant que les exemplaires. Il faut donc, en général, que la gravure soit plus serrée que la copie à la main, & ce sont principalement les paroles qui doivent à cet égard servir de guide. Mais je ne crois pas, comme on le dit dans l'ancienne *Encyclopédie*, à l'article *Gravure de musique*, qu'on doive commencer par *graver* les paroles. J'en ai indiqué mon opinion au mot *Copiste*; j'en vais développer les motifs.

1°. Il faut qu'il se trouve toujours un petit intervalle entre la syllabe qui termine une mesure & celle qui commence la mesure suivante, pour bien correspondre aux notes sur lesquelles portent ces syllabes, & qui sont séparées par la barre de mesure, ce qui établit entr'elles une distance double. Or, si ces deux syllabes forment un seul mot, il faut que ce mot soit coupé par un ou deux tirets ou des points, comme dans l'exemple suivant :



On voit, dans ce peu de mesures, que le mot *mal-heur* doit être coupé par un tiret, ainsi que la première syllabe du mot *au-guste*. La seconde de ce même mot doit être aussi séparée de la troisième, car elle appartient à un certain nombre de notes qui tiennent sur les portées un espace plus grand que la longueur de cette syllabe. Tels sont aussi les mots *terme*, *mettez*, &c.

On répondra peut-être que le graveur, en dessinant les paroles, peut avoir égard aux notes qui leur correspondent ; m is alors il est indifférent d'écrire les paroles les premières ; car, si vous commencez par les notes, il suffira de même d'avoir égard aux syllabes correspondantes.

2°. Lorsque vous n'avez qu'une syllabe pour toute une mesure, syllabe qui ne fait quelquefois qu'une seule lettre, & que je suppose exprimée par une seule note, ne donnerez-vous à cette mesure que la longueur nécessaire à la syllabe & à la note ? Mais peut être, dans les autres parties, aurez-vous 32 doubles croches pour accompagner cette seule ronde. Il faut donc, en écrivant les paroles, que vous ayez aussi égard aux accompagnemens ; & dans ce cas, je vous demanderai toujours à quoi vous aura servi d'écrire les paroles les premières ?

3°. Comment ferez-vous pour les roulades : tant qu'elles durent, il faut bien que vous abandonniez les paroles jusqu'à ce que le passage soit terminé ? Je crois qu'il en est de l'accord des paroles avec les notes, pour la copie ou la gravure, comme de l'harmonie & de la mélodie ; elles doivent être conçues ensemble, & l'on ne doit point, en écrivant l'une, oublier ses rapports avec l'autre.

Les graveurs sont dans l'usage de dessiner légèrement avec la pointe d'un poinçon fort aigu, & les notes dans toutes les parties, & les paroles correspondantes ; par ce moyen, ils s'appercevroient très-facilement s'ils avoient serré trop ou trop peu, & seroient à portée de se rectifier.

Une autre économie que l'on peut faire quelquefois dans la gravure, & que les Anglois pratiquent ordinairement, c'est de supprimer les lignes des cors, haut-bois, bassons, même de l'alto, toutes les fois que ces parties n'ont rien à dire ou vont avec la basse, & lorsque cette suppression peut faire gagner une ou plusieurs portées dans la même page. Il y a seulement un inconvénient à éviter, c'est de ne pas laisser le lecteur incertain sur la nature des parties qui restent ; car si les cors, lorsqu'ils parlent, occupent la première ligne, les flûtes & haut-bois, la seconde & la troisième, les violons occuperont la quatrième ; mais si vous supprimez tout à coup les cors & les haut-bois, les violons formeront alors la première : cela peut produire quelque confusion, quoiqu'en général la forme de l'accompagnement distingue assez les violons des autres instrumens ; mais pour plus de clarté, donnez toujours aux violons, que vous êtes sûr de ne supprimer jamais, la première & la seconde ligne : la pénultième & la dernière appartiendront toujours au chant & à la basse : les intermédiaires, supprimés ou rétablis au besoin, ne vous embarrasseront plus ; mais pour plus de clarté, vous aurez soin d'écrire le nom de la partie que vous faites reparoître après l'avoir retranchée.

Par ce même principe, le graveur ne doit pas employer de parties inutiles. Il doit mettre sur une seule ligne les deux cors & les autres instrumens à deux parties qui n'ont à faire que des notes de remplissage, lorsqu'il peut y gagner une portée de plus. Il faut observer qu'une planche ordinaire de musique ne peut guère comporter que seize lignes dans sa hauteur, à cause des paroles qui doivent être à leur aise. Si donc vous avez neuf, dix, onze parties, il vous sera impossible de mettre deux portées dans chaque page, à moins que, par des suppressions & des réunions, vous ne parveniez à réduire vos portées à huit lignes.

Il y a encore une manière beaucoup plus économique de *graver* les partitions ; c'est de ne donner que le chant avec la basse, en y joignant une troisième ligne, qui sert pour le premier violon, & même pour tous les traits principaux d'instrumens qui se feroient entendre seuls. Ces trois lignes suffisent pour les accompagnateurs de clavecin, forte-piano, &c., surtout lorsque cette troisième ligne, au lieu d'être uniquement consacrée au premier violon, offre de préférence au lecteur l'accompagnement figuré dans quelque partie qu'il se trouve. Par exemple, si c'est dans les alto, alors le premier violon ordinairement marche comme la partie du chant ; le second, à l'unisson, à la tierce ou à la sixte. Cela s'écrit au haut de cette

troisième ligne, en indiquant que la partie écrite est celle de l'alto. Cette disposition se conserve tant que dure la même forme d'accompagnement; si elle vient à changer, on écrit de même le nom de la partie que l'on y substitue.

Ce moyen offre au lecteur, sinon toute l'harmonie, au moins toutes les parties intéressantes : les autres se *gravent* séparément pour l'exécution. C'est sous cette forme qu'ont paru *gravés* nos premiers opéra comiques. On conçoit qu'ils étoient beaucoup moins volumineux; car, au lieu de ne mettre qu'une ou deux portées dans chaque page, on en mettoit jusqu'à cinq, & tel acte qui emploie aujourd'hui 180 à 200 planches, n'en exigeoit pas plus d'une soixantaine.

Ce qui a fait renoncer à cette méthode, c'est 1°. que le lecteur n'y voit pas au premier coup d'œil toutes les intentions du compositeur, la marche de toutes ses parties, cette infinité de détails dont on se plaît maintenant à surcharger les partitions. Ce n'est un inconvénient, au surplus, que pour ceux qui font d'une partition un objet d'étude; car, pour ceux qui ne veulent qu'en connoître le chant, l'harmonie & les effets principaux, ou l'exécuter seuls sur quelque instrument, ils ont tout ce qu'ils peuvent desirer, & les parties séparées que l'on y ajoute, achèvent d'en rendre facile l'exécution complète.

2°. Une autre objection qui a plus de réalité, c'est que nos opéra sont destinés à être exécutés par des troupes éloignées de la capitale, dont les orchestres ne sont pas toujours très bons. Ils sont dirigés ordinairement par un maître qui veut avoir sous les yeux la partition entière, afin de pouvoir indiquer à chacun les rentrées des divers instrumens. Il seroit encore possible d'y remédier, en consacrant à cet usage une quatrième ligne, qu'on appelleroit *ligne des rentrées :* il en résulteroit toujours une épargne très-considérable. Quoi qu'il en soit, l'usage des partitions complètes a prévalu, & durera probablement jusqu'à ce que le malheur des temps nous ramène à préférer un moyen qui réduiroit les opéra à 9 ou 12 francs, au lieu de 24 ou 30 qu'il faut les payer à présent.

On sent que cette méthode exige un graveur beaucoup plus instruit. Il est nécessaire, non-seulement qu'il sache lire la musique, mais qu'il connoisse les effets d'orchestre, pour choisir la partie la plus intéressante à mettre sur la ligne d'accompagnement. Le plus sûr seroit que l'auteur fît lui-même d'avance cette distribution, ou qu'il en chargeât un copiste habile, & qu'on ne livrât au graveur qu'un manuscrit à copier exactement.

(*M. Framery.*)

GRAVEUR, GRAVEUSE. *adj.* Celui ou celle qui fait profession de graver de la musique. On la gravoit autrefois sur des planches de cuivre; on ne se sert plus que de planches d'étain fabriquées exprès. Il y a ordinairement un *graveur* pour la lettre, qui se sert d'une onglette ou d'un burin, & un autre pour la note, marquée, ainsi que les différens autres signes, sur des poinçons d'acier que l'on frappe sur l'étain : les lignes seules formant les portées, & quelquefois les traits de liaison, se creusent à l'onglette, & ne se frappent point.

(*M. Framery.*)

GRAVITÉ. *s. f.* C'est cette modification du son par laquelle on le considère comme *grave* ou *bas* par rapport à d'autres sons qu'on appelle *hauts* ou *aigus*. Il n'y a point dans la langue françoise de corrélatif à ce mot; car celui d'*acuïté* n'a pu passer.

La *gravité* des sons dépend de la grosseur, longueur, tension des cordes, de la longueur & du diamètre des tuyaux, & en général du volume & de la masse des corps sonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *gravité* est grande; mais il n'y a point de *gravité* absolue, & nul son n'est grave ou aigu que par comparaison.

(*J. J. Rousseau.*)

GRAVURE. *s. f.* On grave aujourd'hui presque toute la musique qu'on imprimoit autrefois. Il y a cependant encore quelques pays où l'on continue de l'imprimer en caractères mobiles; mais cette méthode n'a jamais réussi en France. (Voyez-en les raisons au mot *Copiste.*) Lorsque les planches d'étain sont gravées, ce sont des imprimeurs en taille-douce, qui se sont particuliérement consacrés à ce genre d'impression, qui en tirent le nombre d'exemplaires desiré.

(*M. Framery.*)

GRAZIOSO, mot italien qui signifie *gracieux*, & qui se traduit par *gracieusement*. Placé à la tête d'un air, il en indique, & le mouvement qui est un peu plus lent que l'*andante*, & la nuance d'impression qu'il convient d'y donner.

(*M. Framery.*)

GRÉ-CONTRAIRE. J'ai trouvé quelque part *gré-contraire*, pour mouvement contraire. (Voyez *Mouvement.*)

(*M. de Castilhon.*)

GRECS. (*Systême musical des Grecs, des Egyptiens, des Chinois, &c.*) Le son est aussi ancien dans l'Univers que le mouvement; la mélodie, que les oiseaux; le chant, que les hommes; la musique, que la société. Cependant, le plus ancien systême (complet) de musique connu est celui de *Grecs*; & le plus ancien des traités qui nous restent d'eux sur cette matière est d'Aristoxène, disciple de Platon. Mais les *Grecs* ne sont pas les inventeurs de leur systême musical; quelques uns d'entr'eux ont eu la bonne foi d'en convenir. (Voyez *Nichomaque*, p. 29, &c.) C'est à l'Egyptien Mercure qu'ils attribuent l'invention de la première lyre & du premier systême de chant dont ils aient eu connoissance; & leur première théorie

musicale fut apportée en Grèce par Pythagore, qui l'avoit prise ou surprise en Egypte. Pythagore ne la communiqua à ses disciples, comme les prêtres égyptiens, que sous le sceau du plus inviolable secret ; & au reste des *Grecs*, que sous l'enveloppe d'un langage symbolique (voyez *Jamblique, Vie de Pythagore*, chap. 23, p. 86) : de sorte qu'elle ne survécut pas à la destruction totale de sa secte.

De soi-disans Pythagoriciens voulurent, il est vrai, après la mort de ce philosophe, faire croire aux *Grecs* qu'ils étoient encore en possession de ses principes ; mais, quoi qu'en dise Jamblique, *loc. cit.*, les contradictions qui les divisoient, sont plus que suffisantes pour démontrer à cet égard, ou leur erreur, ou leur mauvaise foi. D'ailleurs, ces propriétés de nombres, abstraites, occultes, imaginaires, qui faisoient tout le fond de leur théorie, eussent-elles acquis à Pythagore cette aveugle confiance que lui donnèrent ses véritables disciples, & cette célébrité dont il jouit chez les nations les plus éclairées de l'antiquité ?

Le principe de Pythagore est donc absolument perdu pour nous ? La conclusion est trop précipitée. Il reste encore assez de traces de ce principe dans les auteurs *grecs*, pour nous encourager à sa recherche. Considérons-les, non comme musiciens, non comme philosophes attachés à telle ou telle secte, mais comme historiens. Suivons avec eux le fil de l'histoire, mais ne fermons pas l'oreille à la voix de l'expérience.

Monsieur l'abbé Roussier & Rameau, qui ont cru trouver le principe de la musique des Anciens, l'un dans la progression triple, l'autre dans la basse fondamentale du tétracorde, ont mal-à-propos divisé ces deux moyens (l'expérience & l'histoire), dont le concours étoit indispensablement nécessaire. Séduit par les ressources que lui offroit contre toutes les difficultés possibles une érudition immense, M. l'abbé Roussier n'a pas assez consulté la nature dans la résonnance du corps sonore. Mais Rameau, fût-il parvenu à tirer de cette résonnance une théorie musicale aussi complète, aussi certaine que la sienne est fausse & défectueuse (voyez mon article *Basse fondamentale*) ; Rameau n'avoit pas assez d'érudition pour lier sa théorie avec l'histoire de la musique ancienne. Il n'est donc point étonnant que, par des voies si différentes, M. l'abbé Roussier & Rameau soient parvenus à des résultats absolument opposés, & que ni l'un ni l'autre n'ait atteint le but qu'il se proposoit.

Ce sont les observations que je me suis permises sur ces deux systêmes, qui vont faire l'objet de cet article.

Principe sur lequel étoient fondés les systêmes de musique des Grecs, des Egyptiens, des Chinois, &c., suivant M. l'abbé Roussier. (Voyez son *Mémoire sur la musique des Anciens.*)

« Boëce, dans son ouvrage sur la musique, parle d'un ancien systême formé de quatre cordes, dont la plus aiguë, que j'appelle ici la première, sonnoit la quarte avec la deuxième, la quinte avec la troisième, & l'octave avec la dernière, la plus grave des quatre. C'est ce qu'on appelle la *lyre de Mercure*, premier systême connu, renfermé, comme on voit, dans quatre sons ou cordes, origine *des tétracordes* dans l'idée de ceux qui en ont ignoré la formation.

» La proportion entre les cordes de cette lyre, telle que Boëce nous l'a conservée, étoit, selon les longueurs, *6*, *8*, *9*, 12..... Rousseau, en parlant de cette lyre (article *Systême*), la présente sous les noms d'*ut sol fa ut*, en descendant. Mais nous prendrons, vu que cela est indifférent en soi, les notes que *Vicenzo-Galilei* & quelques autres auteurs font correspondre aux nombres de Boëce ; savoir : *mi si la mi.*
6 8 9 12

» Tous les musiciens reconnoissent que les notes *mi si la mi* se réduisent aux trois seules notes différentes *mi si la* ; or, selon l'ordre des nombres radicaux (c'est-à-dire, suivant M. l'abbé Roussier, des nombres qui expriment une suite de douzièmes en descendant), ces trois notes doivent être disposées ainsi, *si, mi, la.*
1 3 9

» Il est aisé de conclure de cette disposition, 1°. que chaque son y est fondamental ; 2°. que le terme 1, ou le son qui lui répond, est le générateur, la base, le principe des deux sons qui le suivent ; 3°. que les deux derniers termes forment avec 1, & par filiation, une progression appelée *triple*, puisque 9 y est le triple de 3, & que 3 est triple de 1, première base des autres termes.

» Je mets ici une série plus étendue de cette progression ; elle est nécessaire pour les systêmes dont j'ai à parler, & j'y renverrai quelquefois.

PROGRESSION TRIPLE.

I^{er}. terme.	II^{e}.	III^{e}.	IV^{e}.	V^{e}.	VI^{e}.	VII^{e}.	VIII^{e}.
si	*mi*	*la*	*re*	*sol*	*ut*	*fa*	*si*♭.
1	3	9	27	81	243	729	2187

ROUSSIER, *art. I, pag.* 11.

» Rameau, dans son *Code de musique*, p. 192, nous a fait connoître un *Systême chinois* qui répond, selon lui, aux notes naturelles *sol la ut re mi* ou *ut re mi sol la.*

» Il y a deux vices dans la traduction que Rameau nous donne de ce systême. Le premier, c'est qu'il applique à des quintes en montant les nombres radicaux qui constituent ce systême, & il falloit les appliquer à des quintes en descendant ; car ces nombres sont très-certainement relatifs aux longueurs, & non aux vibrations, dont vraisemblablement les Chinois n'ont aucune idée. Le second vice de la traduction de Rameau est une suite du premier. Sa manière inverse d'opérer lui donne une gamme ascendante,

portant l'impreſſion d'un mode majeur, tandis que c'eſt celle de tous les anciens ſyſtêmes; l'impreſſion du mode mineur, qui doit ſe faire ſentir dans la gamme chinoiſe, & qu'on y ſent en effet, lorſque les ſons en ſont diſpoſés comme ils doivent l'être.

» Ainſi, aux notes *ut re mi ſol la* de Rameau, je ſubſtitue d'abord celles-ci, *ſol la ſi re mi*; elles ne changent rien au fond, ni pour le chant, ni pour le rapport des intervalles..... : ce n'eſt ici qu'une tranſpoſition muſicale abſolument indifférente à la choſe. Mais ce qui n'eſt pas indifférent, c'eſt que les ſons *ſol la ſi re mi* que je ſubſtitue à ceux de Rameau, je les prends en deſcendant, & j'en obtiens la ſuite *mi re ſi la ſol*, qu'on regardera ſi l'on veut comme rétrograde, mais qui eſt inconteſtablement directe dans l'idée & les principes des peuples anciens.

» En ajoutant à cette ſuite l'octave du ſon par où elle commence, on aura la vraie gamme chinoiſe *mi re ſi la ſol mi*, dans laquelle ceux qui ont de l'oreille ne manqueront pas de ſentir cette impreſſion du mode mineur dont j'ai parlé, ſoit qu'ils la prennent dans ſon ſens, ſoit qu'ils la prennent en montant.

» Voulez-vous voir à préſent le rapport que peut avoir ce ſyſtême avec celui de *Mercure?* rien n'eſt plus facile.

» Vous n'avez qu'à vous rappeler que le ſyſtême de Mercure eſt formé des trois premiers termes *ſi mi la*, de la progreſſion expoſée à la fin de l'article précédent. Or, le ſyſtême chinois eſt formé de ces mêmes termes, & des deux qui les ſuivent immédiatement dans cette progreſſion, ſavoir, *re* 27 & *ſol* 81. Ainſi les cinq termes *ſi mi la re ſol* donnent, en répétant le *mi*, les degrés rapprochés *mi re ſi la ſol mi*, qui conſtituent l'échelle ou gamme chinoiſe.

» MI SI LA MI : MI *re* SI LA *ſol* MI. C'eſt exactement, comme on le voit, le ſyſtême de Mercure augmenté de deux cordes priſes du même fond, de la même ſérie, & dans leur ordre naturel, formant, avec les deux premières quartes *ſi mi* & *mi la*, une troiſième & une quatrième quarte, *la re* & *re ſol*, fournies par les cinq termes *ſi mi la re ſol*, ou 1, 3, 9, 27, 81, qui fixent à chaque ſon du ſyſtême ſa forme & ſon intonation particulière, en rapprochant mutuellement ces termes par autant d'octaves qu'il eſt néceſſaire. *Ibid.* article II, p. 14.

» Veut-on avoir l'ancien *heptacorde* des *Grecs*, & l'*octacorde* dit *lyre de Pythagore?* les deux termes qui ſuivent dans notre ſérie, ſavoir, *ut* 243 & *fa* 729, donneront l'un & l'autre ſyſtême.

» Le premier de ces termes, l'*ut*, ajouté à la quarte ſupérieure du ſyſtême chinois, donnera l'heptacorde *mi re ut ſi la ſol mi.*

» Le terme ſuivant, le *fa* ajouté à l'heptacorde que nous venons de former, ou ce qui eſt la même choſe, ajouté à la quarte inférieure du ſyſtême chinois, donnera l'octacorde *mi re ut ſi la ſol fa mi. Ibid.* article III, p. 16.

» La lyre de Mercure, le ſyſtême chinois & l'heptacorde ſont conſtitués de manière qu'ils préſentent à l'oreille ce que nous appellerions le mode de *mi*. On peut néanmoins, dans l'heptacorde, ſous-entendre, ſi on veut, le mode de *la*..... ; mais le *fa* introduit dans l'octacorde achève de tourner l'oreille vers le mode de *la*, & détruit même en partie l'impreſſion du mode de *mi*.

» Avec trois ſons ajoutés à l'aigu de l'octacorde, & trois ſons ajoutés au grave de deux ſeuls tétracordes, Pythagore en a fait aiſément quatre en cette manière :

OCTACORDE.

La ſol fa MI *re ut* SI LA *ſol fa* MI *re ut ſi*.

» La répétition du *fa* dans ces quatre tétracordes, & ſurtout l'addition du ſon *la* du côté de l'aigu, en changeant le ton primitif du ſyſtême, le déterminent entiérement au mode de *la*.

» C'eſt auſſi pour fortifier l'impreſſion de ce mode de *la*, que Pythagore a dû ajouter aux quatre tétracordes qu'il venoit de former, la corde dite *proſlambanomène*.

» Enfin, le travail de Pythagore a donné l'ancien ſyſtême des *Grecs*, compoſé d'abord de quinze cordes, dans cet ordre : *la ſol fa mi re ut ſi la ſol fa mi re ut ſi la*.

» Enſuite Pythagore lui-même, ou quelqu'autre qui partoit de ſes principes, ajouta à ce ſyſtême un ſeizième ſon, celui préciſément qui nous reſte dans la ſérie expoſée ci-deſſus, ſavoir, *ſi* ♭, 2187.

» Au moyen de cette ſérie on obtint un tétracorde à part, qu'on appela *ſynemménon* ou *conjoint*, parce qu'en effet ce tétracorde vient ſe conjoindre à celui du milieu, appelé tétracorde *méſon*. *Ibid.* article IV, page 17.

» C'eſt à ce *ſi* ♭, 2187, que ſe ſont arrêtés les *Grecs*, ſoit que Pythagore n'ait pas voulu étendre davantage ſon ſyſtême, ſoit que le genre chromatique, qu'une plus longue ſuite de termes jetteroit néceſſairement dans les autres tétracordes, lui parût trop efféminé, & par-là dangereux aux mœurs : car, long-temps après Pythagore même, les Lacédémoniens punirent exemplairement le muſicien Timothée, pour avoir tenté d'introduire ce genre parmi eux.

» Mais ce qui prouve que, chez les Egyptiens, le même ſyſtême s'étendoit beaucoup plus loin, c'eſt que le même terme 2187, ou *ſi* ♭, le dernier qui y ſoit employé, eſt préciſément celui par où commencent les Chinois pour former leur ſyſtême à ſix cordes,

que j'ai traduit, à l'article II, par les notes naturelles *mi re si la sol mi*.

» Rameau, dans son *Code de musique*, p. 192, présente ce système des Chinois sous les nombres 6561, 59049, 2187, 19683, 177147. Il fait répondre ces nombres aux notes *sol* ♯ *la* ♯ *ut* ♯ *re* ♯ *mi* ♯, données par la progression triple, lorqu'on la prend en montant, & qu'on applique le son *ut* au premier terme, comme l'a fait Rameau. Mais en prenant cette progression dans le sens qu'elle doit être prise, lorsqu'il s'agit de systêmes anciens, & en appliquant au premier terme la corde principale des *Grecs*, le *si*, elle donnera des bémols au lieu de dièses, & l'on aura un systême formé de notes descendantes au lieu de notes montantes.

Série de la progression triple à douze termes.

	I^er. terme.	II^e.	III^e.	IV^e.	V^e.	VI^e.	VII^e.	VIII^e.	IX^e.	X^e.	XI^e.	XII^e.
	1,	3,	9,	27,	81,	243,	729,	2187,	6561,	19683,	59049,	177147.
Notes descendantes..	*si*	*mi*	*la*	*re*	*sol*	*ut*	*fa*	*si* ♭	*mi* ♭	*la* ♭	*re* ♭	*sol* ♭.
Notes montantes....	*ut*	*sol*	*re*	*la*	*mi*	*si*	*fa* ♯	*ut* ♯	*sol* ♯	*re* ♯	*la* ♯	*mi* ♯.

« C'est des cinq derniers termes de cette série, arrangés diatoniquement, qu'est formé le systême chinois,

MI ♭ *re* ♭ SI ♭ LA ♭ *sol* ♭ MI ♭.

» En se rappelant ce que j'ai fait remarquer....., que le systême des Chinois, pris dans ses termes originaux, commence précisément où finit celui des *Grecs*, il sera aisé d'en conclure que ces deux systêmes ne font ensemble qu'un tout complet, un seul & même systême si nécessairement tel, qu'on ne sauroit y ajouter aucun terme de plus, ni en retrancher quelqu'un, sans détruire toute l'économie du plan qu'il présente.

» Si le systême des *Grecs* & celui des Chinois ne font ensemble qu'un seul & même systême, un tout parfaitement complet, il est évident que ce *tout* a été le systême de quelque peuple plus ancien que les *Grecs* & les Chinois, & que ce sont les démembremens de ce systême primitif qui ont formé différens systêmes chez diverses nations.

» A l'égard des *Grecs*, on sait qu'ils n'ont été civilisés que par les Egyptiens, & que c'est d'eux principalement qu'ils ont reçu les premiers élémens des sciences. En second lieu, c'est un fait connu que Pythagore alla s'instruire chez les prêtres d'Egypte.

» Quant aux Chinois, ils ne sauroient être regardés comme les instituteurs du systême que j'ai rapporté sous leur nom ; car le huitième terme, par lequel ils commencent ce systême, suppose naturellement l'existence de tous les termes antérieurs à celui-ci. Au surplus, l'idée de finir au douzième terme de la progression (triple) ne peut venir des Chinois. La sorte d'imperfection qu'introduisent dans leur systême les deux lacunes ou interstices qu'on y remarque entre les sons *re* ♭ & *si* ♭, & les sons *sol* ♭ & *mi* ♭, prouve que cette idée n'est vraisemblablement qu'une application mal entendue d'un principe sagement établi, pour ceux qui comptoient du premier terme au treizième, mais principe absurde pour les Chinois, qui ne partent que du huitième terme.

» D'ailleurs, selon ce que rapporte Rameau à la page 191 de son *Code de musique*, on voit les termes 3, 27 & 243 employés par les Chinois, & ces termes former, avec 2187, 19683 & 177147, un autre sorte de systême composé de cinq tons consécutifs : *ordre des plus vicieux qu'on puisse imaginer*, dit en cet endroit Rameau avec raison ; & cette réflexion prouve en particulier que la progression triple, dont les Chinois font un usage si gauche, n'est pas de leur invention ; car ce peuple n'a jamais perdu aucun des arts qu'il a inventés. On sait à quel point l'homme peut être égaré par des usages mal entendus, des règles mal interprétées, des lois prises *à la lettre*, lorsque l'*esprit* en est perdu.

» Le vice de ce dernier systême des Chinois, & l'imperfection de leur gamme, dont les lacunes semblent toujours attendre d'autres sons, font assez voir que ces deux singuliers systêmes ne sont chacun en particulier que comme les débris d'un systême complet, que j'attribue aux Egyptiens.

» Je dois avertir qu'en nommant les Egyptiens, je n'entends autre chose dans tout cet ouvrage, que les premiers instituteurs des principes de la musique, chez quelque peuple qu'on veuille prendre ces instituteurs. *Ibid*, article V, p. 25.

» L'instrument cité par Rameau, qui contient le systême chinois dont nous avons parlé, art. II & V, s'étend, du côté de l'aigu, jusqu'au *la* ♭, troisième octave du demi-ton mineur du son A de notre systême (c'est-à-dire, de la proslambanomène *la* du grand systême grec) ; &, du côté grave, cet instrument finit au *sol* ♭, demi-ton mineur du *sol* qui se présente immédiatement au-dessous du son A, dont je viens de parler. En un mot, les deux sons extrêmes de cet instrument comprennent l'intervalle d'une vingt-troisième.

» Ainsi, en supposant à présent au systême des Egyptiens un seul degré de plus que cette étendue, & plaçant ce degré du côté de l'aigu, & immédiatement au-dessus du *la* ♭ que présente l'instrument chinois, ce degré sera *si* ♭..... Nous aurons ainsi, depuis

depuis ce *si* ♭ jusqu'au *sol* ♭, dernière note grave de l'instrument chinois, un intervalle de vingt-quatre degrés, dans lequel se trouvent quarante sémi-tons...., formant en tout un systême de quarante-un sons, dont il est plus que vraisemblable que les Egyptiens faisoient usage. *Ibid.* article IX, p. 57.

» Qu'on joigne à la lyre de Mercure le *sacré quaternaire*, si respecté des disciples de Pythagore, & dont vraisemblablement les prêtres égyptiens révélèrent le mystère à leurs initiés, on aura, sous une nouvelle forme, le précis de toutes les opérations nécessaires pour l'arrangement du systême.

» Ce sacré quaternaire consiste dans l'aggrégation des quatre nombres 1, 2, 3, 4. On a dans ces nombres, de 1 à 2, la proportion de l'octave; de 2 à 3, celle de la quinte, & de 3 à 4, celle de la quarte. De plus, de 1 à 3, la douzième, & de 1 à 4, la double octave; ce qui, entre 1, 2, & 2, 4, indique assez visiblement la progression double, de même que, dans la lyre de Mercure, 1, 3, & 3, 9, dictoient la progression triple. Or, c'est au moyen de la progression double qu'on forme des degrés diatoniques, ou, ce qui revient au même, qu'on rapproche entr'eux deux termes donnés dans la série de la progression triple, qu'un ou plusieurs termes intermédiaires tenoient éloignés l'un de l'autre.

» L'on a donc tout à la fois, dans la lyre de Mercure & le sacré quaternaire, toutes les connoissances dont il soit possible d'avoir besoin pour la formation des systêmes plus ou moins étendus que fournissent ces deux méthodes; en un mot, on a en elles toute la théorie des Egyptiens sur la musique.

» D'un côté, 6, 8, 9, 12; ou, pour mieux dire, d'un côté, 1, 3, 9; de l'autre, 1, 2, 3, 4: voilà la musique des Egyptiens; voilà la musique des *Grecs*; voilà la musique des Chinois; voilà les proportions de Pythagore.

» Si l'on veut à présent, dans le systême que j'ai exposé, prendre exactement en montant tout ce qui doit y être vu en descendant, n'admettre qu'un mode dans la somme des sons qui en donnent deux, placer les sémi-tons majeurs où se trouvent les mineurs...., distribuer en un certain nombre d'intonations l'intervalle d'un ton, afin d'avoir, par ce partage...., des moitiés, des tiers, des quarts & autres fractions de ton; & à l'égard de la progression qui nous a donné ce systême, si l'on veut d'un côté la pousser au-delà du douzième terme, de l'autre la sous-tripler, en tirer ainsi un fond de vingt-un ou vingt-deux sons, ajouter ensuite à chacun de ces sons sa tierce majeure dans la proportion de 4 à 5, pour en obtenir une somme de quarante-deux ou quarante-quatre sons, qu'on réduira adroitement à douze, en accordant, comme on le fait dans le *tempérament*, les tierces au ton des quintes qui leur correspondent, ou ces quintes au ton des tierces, les dièses au ton des bémols voisins, ... exécuter enfin, par l'un de ces unissons forcés, des notes qui diffèrent d'un quart de ton, ... l'on aura, à peu de chose près, le systême des Modernes, résultat d'une partie des erreurs que chaque siècle a vu naître sur la musique, depuis que des prêtres égyptiens cette science a passé en des mains profanes & mal-adroites. » *Ibid.* art. IX, *Conclusion*, page 68.

Observations.

I. « Boëce, dans son ouvrage sur la musique, parle d'un ancien systême formé de quatre cordes. »

Il est étonnant que l'auteur du Mémoire que je viens de citer ait appuyé son systême sur un fondement aussi ruineux que ce texte de Boëce, qui renferme des erreurs & des contradictions si palpables, qu'elles ne peuvent échapper à la pénétration du lecteur le moins attentif, & que M. l'abbé Roussier lui-même n'a pas craint d'abandonner cette autorité, après en avoir tiré ce qui convenoit à son systême, je veux dire l'accord de sa prétendue *lyre de Mercure*.

Voici ce que dit Boëce: « La musique *des Anciens* fut si simple dans ses commencemens, qu'au rapport de Nichomaque, elle consistoit uniquement dans *un systême de* quatre cordes. Les deux extrêmes formoient entr'elles l'octave; les deux moyennes faisoient une quinte & une quarte avec les extrêmes, & entr'elles l'*intervalle* d'un ton; & cela sans aucune dissonnance, à l'imitation de la musique du monde, qui est composée de quatre élémens. On attribue à Mercure l'invention de ce systême, qui dura jusqu'*au temps* d'Orphée. »

Fig. A. *Tétracorde de Mercure.*

Octave.	Quinte.	Quinte.		quarte	Ton.			
			Trité diézeugménon..............	quarte		6	C	*ut.*
			Lichanos méson..................		Ton.	8	G	*sol.*
			Parhypate méson.................	quarte	Ton.	9	F	*fa.*
			Parhypate hypaton...............			12	C	*ut.*

» La cinquième fut ajoutée par Chorèbe, fils d'Athis, roi de Lydie; la sixième, par le phrygien Hyagnis; la septième, par Terpandre, *qui l'ajouta*, pour égaler le nombre *des cordes*, *à celui* des planètes.

« La plus grave de ces cordes, comme la première & la plus considérable, fut nommée *hypate*, épithète que les *Grecs* donnent à Jupiter, & par laquelle ils désignent aussi l'éminence de la dignité de consul: cette corde fut attribuée à Saturne, par rapport à la lenteur de son mouvement & à la gravité de sa

résonnance. La seconde fut nommée *parhypate*, c'est-à-dire, placée à côté de l'hypate. La troisième, *lichanos*, parce qu'elle étoit touchée par le doigt que nous appelons *index*, & que les *Grecs* appellent *lichanos*, d'un verbe qui chez eux signifie *lécher*. La quatrième fut appelée *mèse* (moyenne), parce qu'elle tenoit le milieu des sept. La cinquième est la *paramèse*, c'est-à-dire, *placée à côté de la mèse*. La septième se nomme *nète*, de *néaté*, inférieure. Entre la nète & la paramèse, il y en a une sixième qu'on appelle *paranète*, comme étant placée à côté de la nète. La paramèse fut aussi appelée *trite*, c'est-à-dire, *troisième*, parce qu'elle se trouvoit la troisième après la nète, comme on le voit dans la table suivante :

Fig. B.

Septième.	Quarte.	1. Hypate.	*mi*	*mi*	E
		2. Parhypate.	*fa*	*fa*	F
		3. Lichanos.	*sol*	*sol*	G
	Quarte.	4. Mèse.	*la mi*	*la*	a
		5. Paramèse ou trite.	*fa*	*si* ♭	b
		6. Paranète.	*sol*	*ut*	c
		7. Nète.	*la*	*re*	d

» Lichaon, de Samos, en intercala une huitième entre la paramèse, qu'on appeloit encore *trite*, & la paranète. Alors, on ne donna plus le nom de *paramèse* qu'à la corde placée à côté de la mèse, & le nom de *trite* qu'à cette nouvelle corde, qui, étant mitoyenne entre la paramèse & la paranète, étoit évidemment la troisième après la nète. Après l'addition de Lichaon, on eut donc le systême octacordal suivant :

Fig. C.

Octave.	Quarte.	1. Hypate.	*mi*	*mi*	E
		2. Parhypate.	*fa*	*fa*	F
		3. Lichanos.	*sol*	*sol*	G
		4. Mèse.	*la*	*la*	a
	Quarte.	5. Paramèse.	*mi*	*si*	♮
		8. Trite.	*fa*	*ut*	c
		6. Paranète.	*sol*	*re*	d
		7. Nète.	*la*	*mi*	é

» De ces deux dernières combinaisons, la première, l'heptacorde, se nomme *synemménon*, c'est-à-dire, *conjoint*; la seconde, l'octacorde, se nomme *diézeugménon*, c'est-à-dire, *disjoint*..... Prophraste-le-Périote (*lisez* Théophraste-le-Piérite; voyez *Nichomaque*, p. 35) ajouta au grave une neuvième corde, qui, parce qu'elle étoit au-dessus de l'hypate, fut nommée *hyper-hypate*, nom qu'elle conserva tant que la cythare n'eut pas plus de neuf cordes : on l'appelle maintenant *lichanos-hypaton*....., &c. »

Observations sur ce passage de Boëce.

La musique fut si simple dans ses commencemens..... L'auteur des *Entretiens sur la musique grecque*, p. 26, pense que la lyre de Mercure a pu être employée à soutenir la voix dans les scènes où la déclamation étoit accompagnée d'un instrument. M. l'abbé Roussier, p. 138, va plus loin encore. En faisant faire à la lyre la fonction de deux timbales, c'est-à-dire, de deux quartes, *mi si* & *la mi*, elle auroit pu « servir aux Egyptiens, non-seulement à soutenir la voix, & former ce que nous appelons *harmonie*, mais encore à faire corps avec d'autres instrumens, afin de fortifier les sons principaux de la modulation sur laquelle auroit été montée la lyre, & marquer ainsi plus sensiblement les divers repos de cette modulation, les différens points de ses hémistiches. » C'est assurément la plus saine idée qu'on puisse se former de l'usage de cette lyre. Or, le genre diatonique étant de tous les genres le plus naturel, & le chant diatonique le plus naturel de tous les chants, il s'ensuit que cette lyre a dû d'abord servir d'accompagnement à un chant diatonique; & le premier chant diatonique a dû naturellement être renfermé dans un seul mode. 1°. Non-seulement chacun des quaternaires de Pythagore est restreint à un seul mode, mais tous les trois réunis (1, 2, 3, 4 : 1, 3, 5, 7 : 2, 4, 6, 8; ou plus simplement, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 : en *ut; ut ut sol ut mi sol fa ut*) ne peuvent donner l'idée de deux modes, puisqu'ils représentent les huit premiers harmoniques d'un seul & même son fondamental. (Voyez mon article *Basse fondamentale*, n°. 6.) 2°. M. l'abbé Roussier convient, p. 108, que quelques auteurs parlent de la lyre de Mercure comme d'un composé de quatre cordes par degrés conjoints, & p. 147, qu'un mode est renfermé dans un tétracorde. Donc la première lyre d'accompagnement n'a dû être accordée que pour un seul mode; donc la lyre de Boëce, si jamais elle a existé, n'a pas été la première lyre d'accompagnement, puisqu'elle présente deux modes bien distincts, celui de *mi* & celui de *la*.

Au rapport de Nichomaque, elle consistoit uniquement dans un systême de quatre cordes...... Voici cependant ce que dit Nichomaque, pag. 29 : « On prétend que Mercure inventa la lyre, dont il forma le corps d'une écaille de tortue; qu'il la monta à sept

cordes ; qu'il la donna à Orphée, & lui enseigna la manière de s'en servir ; ...... qu'Orphée ayant été tué par les femmes de la Thrace, sa lyre, qui avoit été jetée dans la mer, fut portée par les flots jusque sous les murs d'Antisse, dans l'île de Lesbos ; que des pêcheurs l'ayant remise à Terpandre, ce musicien lui fit donner une forme plus élégante, & s'en fit passer pour inventeur auprès des prêtres égyptiens. Mais une tradition plus ancienne en attribue l'invention à Cadmus, fils d'Agénor. » Ce récit est peu différent de ce que Boëce fait dire à Nichomaque.

Et cela sans aucune dissonnance..... Point de dissonnance dans *mi si la mi ? Si la* n'est pas une dissonnance ? Le ton n'étoit pas une dissonnance chez les *Grecs ?* Tout ce que Boëce nous a donné sur la musique est, dit M. l'abbé Roussier, p. 12, exactement *grec*. Or, il faut savoir, dit Boëce, *Arithm.* chap. 54, que toutes les consonnances consistent dans la proportion double, la triple, la quadruple, la sesqui-altère & la sesqui-tierce. On appelle *quarte*, celle qui s'exprime par la sesqui-tierce (de 3 à 4) ; *quinte*, celle de la sesqui-altère (de 2 à 3) ; *diapason* (octave), celle de la double ; *octave* & *quinte* (douzième), celle de la triple ; & *bisdiapason* (double octave), celle de la quadruple. Donc Boëce rangeoit, comme les *Grecs*, le ton au nombre des dissonnances ; donc la lyre *mi si la mi* contenoit une dissonnance ; donc Boëce ne s'accorde pas plus avec lui-même qu'avec les auteurs qu'il cite.

A l'imitation de l'harmonie du monde, qui est composée de quatre élémens..... Suivant Platon & Aristote, l'harmonie du monde étoit effectivement représentée par les nombres 6, 8, 9, 12. (Voyez *Plutarque, de la Musique.*) Mais M. l'abbé Roussier soupçonne avec raison, p. 38, « que les quaternaires employés par Platon sont plutôt une déviation qu'une extension des principes de Pythagore ; » &, p. 37, « que le *sacré quaternaire* de ce dernier lui avoit été révélé par les prêtres égyptiens. » (Voyez *Quaternaire.*) Or, c'est ce quaternaire de Pythagore, ce quaternaire égyptien, & non pas celui de Platon, qui représentoit l'harmonie du monde. « En un mot, dit Hiéroclès, ce quaternaire renferme tout ce qui existe dans la nature, le nombre des élémens, des saisons, des âges & des établissemens de la société. » C'est aussi ce que fait assez clairement entendre la formule du serment pythagorique : *Je jure par celui qui a éclairé notre ame par la connoissance du quaternaire, source éternelle de la nature.* (Voyez *Jamblique*, p. 127-138, & *Porphyre*, p. 29.) Théon de Smyrne, p. 147, attribue à la vérité l'invention du quaternaire directement à Pythagore ; mais la formule du serment de ses disciples porte expressément, je jure par celui *qui a donné à notre ame*, & non, par celui *qui a inventé* le quaternaire. (Voyez le *Mémoire de M. l'abbé Roussier*, p. 146.) On doit donc regarder le quaternaire comme un principe, & non pas comme une découverte de Pythagore. Or, son premier quaternaire n'étoit pas 6, 8, 9, 12, mais 1, 2, 3, 4 ; le second, 1, 3, 5, 7 ; le dernier, 2, 4, 6, 8. (Voyez *Théon*, p. 146, & *Plutarque, de la Création de l'ame.*) Donc si l'accord de la première lyre représentoit l'harmonie du monde, il devoit être suivant l'un de ces trois quartenaires, & non pas suivant les nombres 6, 8, 9, 12 ; donc Boëce, quelque part qu'il ait puisé la description de la première lyre, n'en a pas saisi le véritable accord.

On attribue à Mercure l'invention de ce systême.... Boëce a confondu, comme on verra ci-après, la *lyre* de Mercure avec la *cythare* d'Apollon ; le systême consonnant & *symphonique* des Anciens avec leur systême diatonique ; en un mot, le quadricorde *si*♭ *si*♭ *fa si*♭ avec le quadricorde *la si*♭ *ut re*. Mais cela n'est pas fort étonnant : il falloit, pour les distinguer, des notions d'harmonie plus justes & plus étendues que celles qu'on avoit de son temps.

De ces deux dernières combinaisons (celle de Terpandre & celle de Lichaon), *qui donnent l'heptacorde & l'octacorde*, la première se nomme *synemménon*, c'est-à-dire, *conjoint* (*mi fa sol la : la si*♭ *ut re*) ; & la seconde, *diézeugménon*, c'est à-dire, *disjoint* (*mi fa sol la : si ut re mi*)..... Autre quiproquo de Boëce, qui confond ici la cythare heptacorde des Lacédémoniens, que les *Grecs* appellent l'*ancienne lyre* (voyez *Nichomaque*, p. 14-20), avec la lyre de Terpandre. 1°. Il est certain que l'ancien systême diatonique *grec* étoit conjoint. « Tout ce que nous apprennent les sectateurs d'Erastoclès, c'est, dit *Aristoxènes*, p. 5, que le chant (c'est-à-dire, le systême mélodique dans les trois genres) est divisé par la quarte en deux parties égales. » C'est-à-dire, que le son aigu de la quarte inférieure est le même que le son grave de la quarte supérieure, comme : *mi fa sol la : la si*♭ *ut re*. 2°. Que ce systême s'exécutoit sur l'*ancienne lyre*. « Dans l'ancienne lyre heptacorde, tous les sons graves, dit *Nichomaque*, p. 14, étoient à la quarte des sons aigus ; » &, p. 20, « l'ancienne lyre, c'est-à-dire, celle qui étoit à sept cordes, renfermoit deux tétracordes conjoints. » 3°. Que la cythare des Lacédémoniens étoit montée à sept cordes. « Parce que Timothée, méprisant la cythare heptacorde, ... est-il dit dans le fameux décret porté à Lacédémone contre ce musicien (voyez *Théon*, p. 295), ... nous ordonnons qu'il retranchera de ses onze cordes les quatre superflues, & qu'il se restreindra à sept ; afin que, convaincus de la gravité & de la sévérité de nos lois, des étrangers ne s'avisent plus à l'avenir d'introduire dans Sparte aucun changement capable d'altérer la pureté de nos mœurs, ou la célébrité de nos jeux. » 4°. Qu'il y avoit sept cordes à l'instrument de Terpandre. « Oubliant désormais, dit-il (dans *Euclide*, p. 19), oubliant désormais les airs qui ne s'exécutoient que sur quatre cordes (1), je vais faire en-

(1) Comment Terpandre, qui fut condamné à une amende à Sparte, pour avoir changé l'accord de la cythare

tendre de nouveaux chants sur la phormingue, qui en a sept.» Cette *phormingue* étoit un instrument inventé en Sicile, qui différoit peu de la cythare. (Voyez *Saint-Clément Alex. Strom.* liv. I.) 5°. Que les cordes extrêmes de cette phormingue de Terpandre sonnoient l'octave. « Pourquoi, demande Aristote, *section* 19, *problême* 32, n'appelons-nous pas la consonnance du diapason, à raison du nombre des sons (diatoniques) qu'il renferme, *dia-octo*, comme nous disons *dia-tessaron*, *diapente*? Seroit-ce que les Anciens ne faisoient usage que de sept cordes; mais que dans la suite Terpandre en ayant retranché la trite, y ajouta une (nouvelle) nète, & que *de son temps* cette consonnance fut appelée *diapason* (par toutes), & non pas *dia-octo* (par huit), parce qu'alors elle ne renfermoit que sept cordes & non pas huit? » 6°. Que l'heptacorde de Terpandre est moins ancien que celui des Lacédémoniens. « Si quelqu'un, dit Plutarque, *dits notables des Lacédémoniens*, vouloit outre-passer un seul point de la musique ancienne, ils ne le supportoient pas; tellement que les Ephores condamnèrent à l'amende *Terpander*, ... & qui plus est pendirent sa cythare à un pau, pour ce qu'il avoit ajouté une seule corde, pour passager & varier la voix un peu davantage. » Le texte dit: *Pour avoir tendu une seule corde de trop*; ou, *pour avoir trop tendu une seule corde*, ce qui revient au même; car, suivant Aristote, Terpandre avoit retranché le *si* ♭ (la trite du systême conjoint), & ajouté le *mi* aigu; ce qui produisoit le même effet que s'il eût changé le *si* ♭ en *mi* aigu, ou monté le *si* ♭ à l'unisson du *mi* aigu.

Or, l'histoire de la musique ancienne ne fait mention que de ces deux systêmes heptacordes. C'est donc à la lyre lacédémonienne qu'il faut appliquer ce que disent les auteurs *grecs*, que l'ancienne lyre formoit un systême conjoint. Il peut très-bien se faire qu'à Sparte ce systême s'exécutât sur la cythare, & dans le reste de la Grèce sur la lyre; mais ces deux instrumens ne formoient pas deux différens systêmes.

La lyre de Terpandre ne formoit donc pas, comme le suppose Boëce, le systême synemménon ou conjoint. Et comment, en effet, le systême conjoint pouvoit-il être sorti de la prétendue lyre de Mercure? Comment *mi fa sol la si* ♭ *ut re* pouvoit-il dériver de *mi la si mi*? Comment, suivant l'observation de Rousseau, article *Systême*, cette lyre *mi la si mi* ou *ut fa sol ut*, pouvoit-elle, après l'addition de trois nouvelles cordes, se trouver réduite à un intervalle de septième?

Convenons donc que Boëce a confondu le systême de Terpandre avec celui de l'ancienne lyre, & que par conséquent il n'a point entendu Nichomaque, qu'il cite au commencement de sa narration.

Mais s'est-il entendu lui-même dans sa formation de l'octacorde? Est-ce du systême de Terpandre, est-ce du systême conjoint qu'il fait dériver le systême diézeugménon? Cela n'est pas facile à deviner. 1°. Si c'est du systême de Terpandre, il suppose donc ce systême formé des cordes *mi fa sol la si re mi*; car la corde ajoutée par Lichaon est, suivant lui, la trite de l'octacorde, c'est-à-dire, l'*ut* de l'octave *mi fa sol la si ut re mi*. (Voyez ci-dessus la *figure* C.) Donc, en retranchant cette trite, on a le systême de Terpandre; donc le systême de Terpandre étoit *mi fa sol la si re mi*; &, d'après les passages d'Aristote & de Plutarque cités ci-dessus, ce systême étoit incontestablement *mi fa sol la ut re mi*. 2°. Si c'est de l'ancienne lyre qu'il a tiré le systême de Lichaon, ce n'est pas la trite du systême disjoint, c'est-à-dire, l'*ut* de l'octave de *mi*, qui est la corde ajoutée par Lichaon; car l'*ut* se trouvoit déjà dans le systême conjoint *mi fa sol la si* ♭ *ut re*: autre contradiction. Si la corde ajoutée par Lichaon est un *ut*, son intercalation n'a donc pas été faite entre la trite & la paranète du systême conjoint, puisque cette trite étoit *si* ♭, & cette paranète, *ut*. (Voyez ci-dessus la *figure* B.) Donc la note ajoutée devoit être un *si*; donc la corde ajoutée n'a pu être trite de l'octacorde, puisque cette trite est en *ut*; donc Boëce ne s'accorde pas plus avec lui-même qu'avec les auteurs dont il a tiré sa narration.

Il cite Nichomaque. Que ne le suivoit-il pas à pas? que ne se contentoit-il de le traduire? il eût évité ces erreurs & ces contradictions. « Pythagore, dit Nichomaque, p. 9, fut le premier qui, pour introduire plus de variété dans le chant, imagina de le renfermer dans l'octave; consonnance beaucoup plus agréable que l'intervalle dans lequel étoit contenu le systême disjoint, dont la mèse formoit le même intervalle de quarte, & avec l'hypate & avec la nète. Or, l'octave étant incompatible avec la conjonction des tétracordes, il les sépara par l'intervalle d'un ton; ce qu'il ne put faire sans ajouter, entre la mèse & la paramèse, une huitième corde distante de la

---

heptacorde (*vid. infrà*), a-t-il pu dire qu'avant lui on ne faisoit usage que de quatre cordes? Les deux vers que lui attribue Euclide, & que je viens de traduire, sont-ils bien de lui? N'auroient-ils point été composés long-temps après lui, pour être mis au bas de son buste, par quelqu'un de sa secte, plus versificateur qu'historien, qui pensoit qu'avant l'instrument de Terpandre, il n'y en avoit point eu d'autre que le quadricorde de Mercure?

On pourroit néanmoins, en les supposant de Terpandre, leur donner un sens plus conforme à l'histoire, en les traduisant ainsi: « Oubliant désormais les chants modulés par tétracordes, je vais en composer de nouveaux dans un systême à sept sons. » Le texte comporte ces deux sens. C'est à peu près dans le même sens qu'Euclide, *ibid.*, fait dire à Ion, auteur du décacorde: « Avant toi (c'est apparemment Ion qui parle à sa lyre), les *Grecs*, attachés à leurs petits systêmes, ne parcouroient que des quartes sur leur heptacorde: aujourd'hui sur dix cordes on peut parcourir trois octaves. »

Mais quelque sens qu'on donne aux deux vers attribués à Terpandre, il en résultera toujours que son systême étoit à sept cordes.

mèse d'un ton, & d'un demi ton de la paramèse : de sorte que la corde qui étoit paramèse dans la lyre à sept cordes, continua d'être la troisième depuis la nète, & conserva le nom de *trite* qu'elle tenoit de sa position. La corde intercalée, qui prit le nom de *para-paramèse*, est la quatrième à compter de la nète, & forme, avec cette nète, le même intervalle de quarte, que formoient auparavant entr'elles la mèse & la nète. A l'égard du ton qui sépare la mèse de la corde interposée, il forme une quinte avec chacun des tétracordes de ce nouveau systême. » C'est-à-dire, que Pythagore éleva d'un ton les trois cordes *si* ♭ *ut re*, qui par conséquent devinrent, dans le nouveau systême, *ut re mi*, & qu'entre le nouvel *ut* & la mèse *la*, il intercala un *si*.

De ce passage, beaucoup plus clair que celui de Boëce, il s'ensuit évidemment, 1°. que le systême de Pythagore ou de Lichaon (en supposant que ce soit le même systême) ne dérive point du systême de Terpandre, mais du systême conjoint, qui étoit celui de l'ancienne lyre. (Voyez *Nichomaque*, p. 14-20.) 2°. Que la corde ajoutée par Pythagore est un *si*.

Donc Boëce n'a point entendu Nichomaque. Nous avons vu qu'il ne s'étoit point entendu lui-même.

Donc M. L. R. n'a point dû s'appuyer sur l'autorité de Boëce.

Tant que la cythare n'eut pas plus de neuf cordes.... L'instrument de Mercure, auquel ont été successivement ajoutées toutes les cordes du grand systême *grec*, n'étoit point une cythare, mais une lyre. (Voyez *Nichomaque*, p. 29; *Diodore de Sicile*, p. 20, &c.) Donc l'ennéacorde, c'est-à-dire, l'instrument à neuf cordes de Théophraste, ne pouvoit être une cythare.

Notez que les auteurs *grecs*, lorsqu'il s'agit de l'instrument de Mercure, s'accordent tous unanimement à lui donner le nom de *lyre*; mais partout ailleurs ils emploient assez indifféremment l'un pour l'autre les mots *lyre* & *cythare*, & quelquefois même *phormingue*, *scyndapse* & *barbiton*. Or, c'est cette synonymie, ornement du langage poétique adopté par les prosateurs, qui nous cache depuis tant de siècles le vrai principe qui a dirigé l'inventeur du premier systême musical. (Voyez l'art. *Lyre*.)

II. « C'est ce qu'on appelle la *lyre de Mercure*; premier systême connu, renfermé, comme on voit, dans quatre sons ou cordes. »

La lyre de Mercure a sept cordes dans Nichomaque, p. 29; quatre dans Boëce, liv. I, chap. 20, & seulement trois dans Diodore, tom. I, p. 20. « Quelques auteurs anciens, de l'aveu de M. L. R. p. 108, parlent de cette lyre comme d'un composé de sept cordes par degrés conjoints, tandis que d'autres n'en admettent que quatre, d'autres que trois, toujours par degrés conjoints. » Il faut donc, pour tirer avantage du texte de Boëce, ou que M. L. R. concilie tous ces auteurs, ou qu'il prouve que Boëce doit faire exclusivement autorité.

Or, 1°. M. L. R. prétend, p. 139, « que la lyre *mi si la mi* a pu être conçue par les Egyptiens sous l'idée de ses trois sons radicaux *si mi la*, 1, 3, 9 : comme nous disons : *le mode d'ut* : FA UT SOL ; *le mode de sol* : UT SOL RE ; quoique nous sachions très-bien qu'un mode a plus de trois sons. »

Les Egyptiens, sans doute ont pu dire *si mi la* pour *mi si la mi*; mais qu'en conséquence ils aient peint, gravé ou sculpté, avec trois cordes seulement, un instrument qui en avoit quatre, cela n'est nullement vraisemblable. La licence pittoresque ne va pas jusqu'à confondre deux nombres aussi simples que trois & quatre. Or, M. L. R. convient, *ibidem*, que d'anciens monumens nous représentent la lyre de Mercure montée à trois cordes seulement.

2°. Supposons néanmoins qu'un artiste se fût permis cette singularité ; comment prouveroit-on que l'accord de cette lyre, à quatre sons représentés par trois cordes, étoit précisément *mi si la mi*, & non pas *la sol fa mi*? La conformité des rapports de Boëce avec ceux de Plutarque, quand elle seroit aussi parfaite que le suppose M. L. R., p. 110, ne prouveroit rien à cet égard. Dans son traité *de la Création de l'ame*, comme dans celui *de la Musique*, Plutarque parle du quaternaire *6*, *8*, *9*, *12*, dans le sens de Platon, dont les principes, de l'aveu de M. L. R., p. 38, ne sont pas ceux de Pythagore, ni par conséquent ceux des Egyptiens.

3°. A l'égard de l'heptacorde, M. L. R. n'a pas cru devoir adopter celui, ou plutôt *ceux* de Boëce ; car l'heptacorde de Terpandre, suivant Boëce, étoit conjoint (comme *mi fa sol la si* ♭ *ut re*) : mais la formation de l'octacorde, telle qu'elle est décrite dans Boëce, suppose un heptacorde antérieur répondant aux notes modernes, *mi fa sol la si re mi* ; & celui de M. L. R. est (voyez p. 16-24) *mi sol la si ut re mi* ; ou, en le prenant comme ce savant, en descendant, *mi re ut si la sol mi*. Or, on a vu ci-dessus, 1°. que l'heptacorde conjoint est plus ancien que celui de Terpandre ; 2°. que l'accord de l'ancienne lyre & celui du systême de Terpandre sont les deux seuls dont il soit fait mention dans les auteurs *grecs*. Donc, 1°. celui de M. l'abbé Roussier n'a jamais existé ; donc, 2°. s'il y en a un qui dérive de la lyre de Mercure, ce ne peut être celui de Terpandre, puisqu'il n'est pas le plus ancien ; donc, 3°. ce n'étoit pas de celui de Terpandre qu'il falloit s'attacher à rechercher le principe & l'origine. Mais l'heptacorde conjoint ne renferme ni *si* ♮, ni *mi* aigu. Donc il ne peut être un dérivé de l'accord *mi si la mi* ; donc, ou l'heptacorde (& par conséquent le grand systême *grec*) ne dérive pas de la lyre de Mercure, ou l'accord de la lyre de Mercure n'étoit pas *mi si la mi*.

III. « La proportion entre les cordes de cette lyre,

telle que Boëce nous l'a conservée, étoit, selon les longueurs, 6, 8, 9, 12; » c'est-à-dire, que ces nombres représentent une marche descendante, comme *mi si la mi* : suivant les vibrations, ils
6 8 9 12
donneroient les mêmes notes en montant, *mi la si mi.*
6 8 9 12

1°. Je ne sais si Boëce, dont je n'ai sous les yeux que des extraits, s'est servi du calcul des longueurs ou de celui des vibrations pour exprimer les rapports de ce quaternaire adopté par Platon dans son *Timée*; mais il est certain que Plutarque, qui, étant de près de 400 ans antérieur à Boëce, a dû être, toutes choses égales d'ailleurs, plus à portée que lui de prendre le véritable sens du systême de Platon, applique ces mêmes nombres, 6, 8, 9, 12, à un chant ascendant. « Platon voulant, dit-il, *Traité de la Musique*, montrer l'harmonie des quatre élémens de l'ame (de l'ame du monde), & la cause pourquoi des choses ainsi diverses s'accordent ensemble, en chacun intervalle il a mis deux médiétés de l'ame, selon la raison musicale; car en l'accord de diapason en musique, il y a deux intervalles entre les deux extrémités, ... & pour le faire voir, par exemple, la double proportion se fera ès nombres six & douze. Cet intervalle est depuis l'hypate des moyens (des mèses) jusqu'à la nète des décisions (la nète diézeugménon), étant le six & le douze les deux extrémités, *l'hypate des moyens* le nombre de six, & *la nète des décisions* le nombre de douze. Il reste de prendre les nombres moyens entre ces deux extrémes, ... qui sont les nombres de huit & de neuf,.... Ces deux nombres étant donc entre six & douze,..... il appert que *la mèse aura le nombre de huit*, & *la paramèse le nombre de neuf*; » c'est-à-dire, qu'on aura :

12	*mi.*	Nète diézeugménon.
9	*si.*	Paramèse.
8	*la.*	Mèse.
6	*mi.*	Hypate des mèses.

Ce qui, à la vérité, ne s'accorde point avec la *fig.* A; mais il faut observer avec M. l'abbé Roussier, p. 12, que cette *fig.* A n'est point le texte de Boëce, mais un mauvais commentaire de Glaréan, son éditeur. Donc, pour l'application des nombres 6, 8, 9, 12, Plutarque, cité en preuve par M. l'abbé Roussier, p. 110, a fait usage du calcul des vibrations. Par conséquent, ou Plutarque n'a pas bien entendu Platon, ou Platon n'a pas déterminé les rapports de son quaternaire par le calcul des longueurs.

2°. Au reste, puisque M. l'abbé Roussier convient que ce n'est pas dans Platon qu'il faut chercher le véritable principe de la musique des Anciens, sa manière d'opérer ne doit être pour nous d'aucune considération : c'est de celle de Pythagore, c'est-à-dire, de celle des Egyptiens, des Chinois, &c., qu'il s'agit ici spécialement & exclusivement. Or, le platonicien Théon, Nichomaque le pythagoricien, & Aristoxène, chef d'une secte diamétralement opposée à celles de Platon & de Pythagore, conviennent que les Pythagoriciens représentoient les sons du systême *grec* par les vibrations des cordes sonores. « Voici, dit Théon, p. 97 (voyez aussi *Nichomaque*, p. 7), le raisonnement qu'on leur prête à cet égard..... Tout son est occasionné par une commotion de l'air. Si le mouvement imprimé à l'air est rapide, le son est aigu; & le son est grave, si ce mouvement est lent...... Les rapports commensurables des vibrations expriment des intervalles mélodiques; les irrationnels ne produisent que des sons dissonnans, ou plutôt une espèce de cacophonie insupportable..... Deux cordes produisent une consonnance, lorsque la percussion de l'une occasionne la résonnance spontanée de l'autre. » Et remarquez que Macrobe, *Songe de Scip.*, liv. II, ch. 1, attribue la découverte & l'usage de ce phénomène acoustique à Pythagore. « On dit, continue Théon, page 91, que Lassus d'Hermione, & Hypase de Métaponte, ce dernier de la secte de Pythagore, déterminoient avec la plus rigoureuse précision les rapports des consonnances par le calcul des vibrations. » — « Nous convenons, dit Aristoxène, p. 32, que la voix (chantante) ne pratique pas indifféremment toute sorte d'intervalles, mais qu'elle se porte d'un son à un autre par un mouvement naturel dont nous essayons de démontrer les lois d'après l'expérience, bien différens à cet égard des musiciens qui nous ont précédés; car les uns..... posent pour principe que les différentes vitesses (des vibrations) qui constituent le grave & l'aigu, peuvent être exactement représentées par certains rapports numériques : supposition purement métaphysique, absolument contraire à l'expérience. » Or, il est certain que cette théorie des vibrations, qu'Aristoxène décrioit sans la connoître, n'étoit pas seulement celle des Pythagoriciens, mais celle de leur chef; car, suivant Nichomaque, page 13, Pythagore détermina les rapports de l'octacorde en supposant d'abord l'hypate des mèses égale à 6, la mèse égale à 8, la paramèse à 9, & la note diézeugménon à 12 : ce qui n'est vrai, comme nous l'avons déjà observé par rapport à Plutarque, que dans le calcul des vibrations.

Donc ces rapports, 6, 8, 9, 12, ne sont dans le fond rien autre chose que la première partition du systême disjoint *mi fa sol la si ut re mi*, par octave, quinte & quarte, *mi mi*; *mi si*; *mi la* : or, le systême disjoint n'existoit pas avant Pythagore. Donc cet accord n'est pas antérieur à Pythagore; donc on peut en regarder Pythagore comme l'inventeur; donc on ne doit l'appliquer aux cordes du systême *grec* que dans le sens de Pythagore, c'est-à-dire, relativement au calcul des vibrations, & non à celui des longueurs.

Ce n'est pas que les Pythagoriciens ne fissent aussi usage du monocorde. Il étoit impossible de s'en passer dans la pratique de la musique grecque; mais ils ne s'en servoient, comme les musiciens de toutes les autres sectes, que pour l'accord des instrumens.

Euclide, qui étoit Ariſtoxénien, indique bien, page 37, la manière de trouver ſur le monocorde tous les ſons du ſyſtême *grec*; mais il n'indique point les rapports des intervalles que donnent ſes diviſions. Ariſtides Quintilien, qui étoit de la ſecte académique, abandonne, p. 116, la ſuite de ces mêmes rapports, après avoir déterminé ſeulement ceux de la proſlambanomène, de la mèſe & de la nète hyperboléon, pour ſe borner à la ſimple diviſion du monocorde. Ce n'eſt donc pas les rapports des ſons que cherchoient les muſiciens ſur le monocorde, mais ſeulement les uniſſons des différentes cordes du ſyſtême *grec*; uniſſons qui leur étoient abſolument néceſſaires pour l'accord de leurs inſtrumens dans quelque genre que ce fût, excepté dans les couleurs ou eſpèces qui, comme le diatonique-ſyntonique d'Ariſtoxène, pouvoient s'accorder par quartes, quintes & octaves.

IV. « M. Rouſſeau, en parlant de cette lyre, article *Syſtême*, la préſente ſous les noms d'*ut ſol fa ut*, *en deſcendant*. »

1°. Boëce, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, pag. 89, ne tranſmit à ſon ſiècle, pour le genre diatonique, que les proportions pythagoriciennes, c'eſt-à-dire, celles que Pythagore avoit apportées de l'Egypte. Donc Pythagore ayant déterminé les rapports 6, 8, 9, 12, par le calcul des vibrations, qui donne une marche aſcendante, Boëce & Rouſſeau devoient auſſi les appliquer à une marche aſcendante.

2°. Les *Grecs* n'enviſageoient pas, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, pag. 4, leur ſyſtême du grave à l'aigu, ainſi que l'ont fait dans la ſuite les nations barbares, mais de l'aigu au grave..... Si cela eſt ainſi, ce ſont donc des nations barbares qui ont imaginé les dénominations grecques des cordes du plus ancien ſyſtême diatonique connu; je veux dire celles de la cythare lacédémonienne, & celles de la phormingue de Terpandre.

	Re	*mi*	Nète, c'eſt-à-dire, ...	dernière.
	Ut	*re*	Paranète, ...	près de la nète, ou pénultième.
F. D.	*Si* ♭	*ut*	Paramèſe ou trite, ...	troiſième, c'eſt-à-dire, antépénultième.
	La	*la*	Mèſe, ...	moyenne.
	Sol	*ſol*	Lichanos, ...	index.
	Fa	*fa*	Parhypate, ...	près de l'hypate ou ſeconde.
	Mi	*mi*	Hypate, ...	première.

La plus grave de ces cordes ſe nommoit *première*; car, dit Ariſtides, p. 10, *hypate*, chez les Anciens, ſignifioit *premier*. La plus aiguë ſe nommoit *dernière*; car nète ou dernier, dit le même auteur, pag. 11, étoient ſynonymes chez les Anciens. La ſeconde corde au grave ſe nommoit *près de la première* : cette dénomination n'équivaut-elle pas à *ſeconde*? *Paranète* ou *près de la dernière* n'équivaut-il pas à *pénultième*? & *trite*, c'eſt-à-dire, *troiſième depuis la dernière*, à *antépénultième*? En outre, le plus grave des tétracordes étoit appelé tétracorde *des hypates*, c'eſt-à-dire, des *premiers ſons*, ou des *premières cordes* du grand ſyſtême *grec*. Ne faudroit-il pas conſéquemment, pour que l'aſſertion de M. l'abbé Rouſſier fût fondée, que l'ordre de ces dénominations eût été préciſément l'inverſe de celui-là?

3°. La marche deſcendante eſt, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, p. 15, inconteſtablement *directe* dans l'idée & les principes des peuples anciens. Cependant Ariſtoxène, p. 29, Ariſtides, p. 19, Manuel de Bryenne, liv. III, ſect. 10, qui ne ſont à cet égard contredits par aucun ancien auteur, s'accordent à donner l'épithète de *directe* à la marche du grave à l'aigu. (Voyez mon article *Agogé*.)

V. « Mais nous prendrons, vu que cela eſt indifférent en ſoi, les notes que Vicenzo-Galilei & quelques autres auteurs font correſpondre aux nombres de Boëce; ſavoir : *mi ſi la mi*. »
6 8 9 12

1°. Galilei a fait répondre les nombres 6, 8, 9, 12 aux nombres *mi ſi la mi*, parce qu'ils répondent, dans Nichomaque & dans Plutarque, à l'hypate des mèſes, à la mèſe, à la paramèſe & à la nète diézeugménon. Or, en nommant *la* la proſlambanomène, ces quatre cordes ſont *mi la ſi mi*, & non *mi ſi la mi*. Donc Galilei a renverſé l'ordre dans lequel ces notes devoient être énoncées. D'ailleurs, la paramèſe *ſi* n'exiſtoit pas dans le ſyſtême *grec* avant Pythagore, qui étoit au moins de neuf cents ans poſtérieur à Mercure. Donc l'accord de la lyre de Mercure ne peut avoir été ni *mi ſi la mi*, ni *mi la ſi mi*.

2°. Les *Grecs* regardoient le genre diatonique comme le plus ancien & le plus naturel de tous les genres, c'eſt-à-dire, de toutes les manières de chant. Donc ſi la lyre de Mercure n'étoit pas diatonique, mais *ſymphonique*, elle n'a pu être imaginée que pour accompagner le chant. Or, dans les principes de Rameau, que Rouſſeau a ſuivis dans ſon Dictionnaire (voyez ſa préface), la baſſe fondamentale du tétracorde *ſi ut re mi* eſt *ſol ut ſol ut*, ou ſimplement *ſol ut*. Donc celle du tétracorde *mi fa ſol la* eſt *ut fa*, & *fa ſi*♭ celle du tétracorde *la ſi*♭ *ut re*; donc la baſſe fondamentale de l'octave *mi fa ſol la*, *ſi ut re mi*, étoit *ut fa ut fa*, *ſol ut ſol ut*, ou ſimplement *ut fa ſol ut*, & non pas *ut ſol fa ut*. Mais l'octacorde
6 8 9 12 6 8 9 12
disjoint n'eſt pas le plus ancien ſyſtême diatonique. Donc *ut fa ſol ut* ne peut être la plus ancienne lyre d'accompagnement. La baſſe fondamentale de la cythare lacédémonienne *mi fa ſol la*, *la ſi*♭ *ut re*, eſt dans le ſyſtême de Rameau, *ut fa*, *ut fa*; *fa ſi*♭, *fa ſi*♭,

ou ſimplement *ut fa ſi* ♭ ; car tous les *fa* de cette baſſe ſont à l'uniſſon, comme les *ſi* ♭. Donc, dans le ſyſtême de Rameau, la plus ancienne lyre d'accompagnement ne devroit avoir que les trois cordes *ut fa ſi* ♭, & non pas *ſi mi la*, ni *mi ſi la*.

Suppoſons maintenant avec M. l'abbé Rouſſier, p. 139, que les Egyptiens aient en effet repréſenté la lyre de Mercure avec trois cordes ſeulement ; mais, au lieu de les appeler *ſi mi la*, appelons-les *ut fa ſi* ♭. N'avons-nous pas, comme M. l'abbé Rouſſier, pag. 13-30, une progreſſion de quartes ? N'avons-nous pas, comme lui, p. 138, une lyre d'accompagnement ? N'avons-nous pas la baſſe fondamentale du plus ancien ſyſtême diatonique connu ? N'avons-nous pas enfin l'avantage de concilier en même temps le ſyſtême muſical des Anciens avec celui de la nature, & le judicieux harmoniſte qui nous a donné, en 1764, le *Traité des accords*, avec le reſpectable ſavant qui a déployé, en 1770, une ſi vaſte érudition dans le *Mémoire ſur la muſique des Anciens ?*

VI. « Tous les muſiciens reconnoiſſent que les notes *mi ſi la mi* ſe réduiſent aux trois ſeules notes différentes *mi ſi la*. »

Tous les muſiciens qui croient à la prétendue équiſonnance des octaves ; oui (voyez *Octave*). Mais les Pythagoriciens, qui recevoient la quarte au nombre des conſonnances, & qui en excluoient la onzième, n'y croyoient pas. Je ſais bien qu'ils donnoient de cette excluſion une mauvaiſe raiſon, en diſant que les rapports de toutes les conſonnances devoient être *multiples* & *ſur-particulières*, & que le rapport $\frac{3}{4}$ de la quarte ne l'eſt pas. Mais enfin, ils mettoient entre la quarte & la onzième aſſez de différence pour placer l'une au nombre des conſonnances, l'autre parmi les intervalles diſſonnans. (Voyez *Ptolémée*, *Harmon.* liv. I, chap. 6.) Donc ils n'admettoient pas l'équiſonnance des octaves ; ſuppoſition ſans laquelle on ne peut confondre *mi ſi la* avec *mi ſi la mi*.

VII. « Or, ſelon l'ordre des nombres radicaux, ces trois notes (*mi ſi la*) doivent être diſpoſées ainſi ; *ſi mi la*. »

Si mi la, par les longueurs des cordes ſonores ; & par les vibrations, *la mi ſi*. Or, le calcul des vibrations eſt le plus ſimple, le plus naturel, & c'étoit celui des Pythagoriciens.

1°. *Il eſt le plus ſimple.* Les harmoniques du corps ſonore repréſentés par les vibrations, forment une progreſſion arithmétique, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. (voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. 1) ; & par les longueurs, une progreſſion harmonique, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, &c. Or, la progreſſion arithmétique eſt plus ſimple que l'harmonique, & le calcul des nombres entiers plus ſimple que celui des nombres fractionnaires. Donc.

2°. *Il eſt le plus naturel.* Les longueurs reſpectives des cordes ſonores peuvent varier à l'infini, à raiſon des différences de leur groſſeur, tenſion, denſité, &c. ; mais le rapport des vibrations eſt conſtamment le même pour un même intervalle. Quelles que ſoient les longueurs reſpectives, groſſeurs, tenſions, denſités, &c., des cordes ſonores, le rapport des vibrations eſt toujours, dans l'octave, de 1 à 2 ; dans la quinte, de 2 à 3 ; dans la quarte, de 3 à 4, &c. Donc.

3°. *C'étoit non-ſeulement celui des Pythagoriciens*, comme on l'a vu plus haut, mais c'étoit celui de Pythagore. « Le quaternaire, qui eſt tant célébré par les Pythagoriciens, eſt, dit Plutarque (*de la Création de l'ame*), de trente-ſix ; lequel a cela d'admirable, qu'il eſt compoſé des quatre premiers pairs (2, 4, 6, 8) & des quatre non-pairs (1, 3, 5, 7). » Or, ces nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, repréſentent, par les vibrations, les huit premiers harmoniques du corps ſonore. Donc.

M. l'abbé Rouſſier paroît à la vérité, page 37, regarder ces deux quaternaires comme étrangers à la muſique ; mais ſur quoi fondé ? Qu'il jette un coup d'œil ſur la table des genres, qui ſe trouve à la fin du premier livre des harmonies de Ptolémée. Il y verra qu'Archytas (que Ptolemée aſſure, *ibid.* chap. 13, être celui de tous les Pythagoriciens qui s'eſt le plus appliqué à la muſique) a fait ſon diton dans le rapport de 4 à 5, & ſon dernier terme égal à trente-ſix. Or, cet Archytas étoit contemporain de Platon & d'Ariſtoxène : donc, dès le temps d'Ariſtoxène, ces nombres étoient employés dans la muſique.

Donc c'eſt d'une ſérie aſcendante de quintes qu'eût été tiré le ſyſtême de Pythagore, ſi ce ſyſtême eût réellement été formé par quintes ; donc l'ordre naturel des trois ſons *mi ſi la*, conſidérés comme *radicaux*, eût été *la mi ſi*, & non pas *ſi mi la*.
1 3 9 1 3 9

VIII. « Il eſt aiſé de conclure de cette diſpoſition, 1°. que chaque ſon y eſt *fondamental ;* 2°. que le terme 1, ou le ſon qui lui répond, eſt le générateur, la baſe, le principe des deux ſons qui le ſuivent. »

Qu'eſt ce donc qu'un ſon fondamental ? « C'eſt celui, dit M. l'abbé Rouſſier, *Traité des accords*, p. 22, qui, dans les accords appelés *fondamentaux*, eſt le plus grave, le plus bas, & dont les autres ne ſont que les divers intervalles, comme la tierce, la quinte, &c. ; » & M. l'abbé Rouſſier, *ibid.* p. 32, n'en compte que ſix ; ſavoir :

L'accord

L'accord parfait..................	*Ut*	*mi*	*ſol*.....	*ut*	*mi* ♭	*ſol*		
L'accord ſenſible..................	*Sol*	*ſi*	*re*	*fa ;*				
L'accord de ſimple ſeptième..........	*La*	*ut*	*mi*	*ſol;*				
L'accord de ſixte diſſonnante........	*Fa*	*la*	*ut*	*re ;*	*fa*	*la* ♭	*ut*	*re*
L'accord de ſeptième diminuée........	*Sol* ♯	*ſi*	*re*	*fa ;*				
Et l'accord ſenſible avec fauſſe quinte.	*Si*	*re* ♯	*fa* ♯	*la ;*				

dont aucun ne porte la quarte aiguë du ſon fondamental. Donc, dans le ſyſtême de Rameau, un ſon n'eſt pas fondamental de ſa quarte aiguë ; donc *ſi* n'eſt pas fondamental de *mi*. Il ne l'eſt pas davantage dans le ſyſtême de la nature ; car l'ordre naturel des intervalles qui ſéparent les harmoniques du corps ſonore eſt, en allant du grave à l'aigu, octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, &c., *ſi*[1], *ſi*[2], *fa* ♯[3], *ſi*[4], *re* ♯[5], *fa* ♯[6], &c. Or, les rapports de ces intervalles formant, par le calcul des vibrations, une ſérie arithmétique, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c., &, par le calcul des longueurs, une ſérie harmonique, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, &c., le ſon *mi* doit être repréſenté dans la première par $\frac{4}{3}$, & dans la ſeconde par $\frac{3}{4}$. Or, ni l'une ni l'autre de ces fractions ne fait partie de la progreſſion arithmétique 1, 2, 3, 4, &c., ni de l'harmonique $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, &c. Donc *ſi* ne peut pas plus être fondamental de *mi* dans le ſyſtême de la nature, que dans celui de Rameau.

M. L. Rouſſier réplique à cela, p. 7 de ſon Mémoire : « que le phénomène que préſente un corps ſonore dans ſa réſonnance fut totalement inconnu aux Anciens, & que certainement ils n'en euſſent pas tiré de grands avantages, quand même ils l'auroient connu. » Mais ils en euſſent tiré, comme ils ont fait, le ſyſtême de la baſſe fondamentale. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. IV.) Or, « que manque-t-il donc, dit M. l'abbé Rouſſier, *Traité des Accords*, préface, page 25, que manque-t-il donc à un ſyſtême qui ſimplifie tout, éclaire ſur tout, guide partout, ſinon d'avoir été enfanté parmi quelque nation née pour la muſique ? » Et dans ſon Mémoire, *Avertiſſement*, page xvj, M. L. R. ne fait pas difficulté de confondre ce ſyſtême avec celui des Anciens. « Les découvertes de Rameau doivent le mettre aujourd'hui à côté de l'inſtituteur du ſyſtême des Egyptiens ; car cet inſtituteur & Rameau ont exactement l'un & l'autre établi leur ſyſtême ſur le même fond de proportions, les mêmes nombres radicaux 1, 3, 9 ; ou, pour le dire en termes modernes, & qui rappelleront toujours Rameau à la nation, ſur la même *baſſe fondamentale.* »

Or, la théorie, le ſyſtême de la baſſe fondamentale, ſont appuyés ſur le phénomène de la réſonnance du corps ſonore : donc il y avoit pour les Anciens quelqu'avantage à tirer de la connoiſſance de ce phénomène.

Les Anciens n'auroient pas obſervé la réſonnance du corps ſonore ! Quel paradoxe ! Mais n'avoient-ils pas obſervé la réſonnance ſpontanée des cordes conſonnantes ? (Voyez *Ariſtides*, pag. 107 ; *Théon de Smyrne*, pag. 80 ; *Macrobe*, *liv. II*, *ch.* 1.) Mais n'avoient-ils pas obſervé les viteſſes relatives des vibrations ? (Voyez *Ariſtoxène*, pag. 32 ; *Euclide*, pag. 23 ; *Nichomaque*, p. 8 ; *Théon*, &c.) Mais les huit nombres qui formoient les trois quaternaires de Pythagore, 1, 2, 3, 4 : 1, 3, 5, 7 : 2, 4, 6, 8 : ou ſimplement, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, repréſentoient-ils autre choſe que les huit premiers harmoniques du corps ſonore ? Mais le myſtérieux nombre 36 n'étoit-il pas un abrégé numérique de tout le ſyſtême muſical des Anciens ? Mais les Anciens, enfin, n'ont-ils pas connu les expériences fondamentales de Rameau & de Tartini ?

« C'eſt dans la nature même des nombres, dit Théon de Smyrne, pag. 8, que les muſiciens à qui le calcul eſt familier, cherchent la diſtinction de ceux dont les rapports produiſent les conſonnances, d'avec ceux qui ſont naurellement diſſonnans..... Mais il y en a qui prétendent, aidés du ſeul jugement de l'oreille, déterminer les uns par les autres les ſons conſonnans. Pour cela, ils approchent l'oreille le plus près qu'il eſt poſſible de l inſtrument, afin de tâcher de ſaiſir, & pour ainſi dire de prendre au vol le ſon (qui doit faire conſonnance avec celui de la corde vibrante) : occupation auſſi pénible qu'inutile. D'autres vous diſent qu'ils entendent un ſon mitoyen, dont l'intervalle eſt la plus petite meſure (des deux autres). D'autres révoquent en doute l'exiſtence de ce ſon, &c. » Voilà bien la réſonnance ſpontanée des harmoniques de Rameau, & la reproduction également ſpontanée du générateur de Tartini (voy. mon article *Baſſe fondamentale*, n°. I, *première & quatrième expérience ;* voyez encore l'*expérience de Tartini*, dans mon article *Fondamental*, n°. I), mais rapportées par un hiſtorien qui n'y croyoit pas, & avec une obſcurité d'expreſſions qui prouve qu'il ne les entendoit pas. Cependant rien de plus vrai, rien de plus ſimple : voici le commentaire de ce texte obſcur.

1°. Je veux accorder une tierce majeure *ut*[4] *mi*[5]. Je fais à différentes repriſes ſonner *ut*[4], juſqu'à ce que j'entende diſtinctement la réſonnance ſpontanée de ſa dix-ſeptième majeure *mi*[20]. Je prends, ſur une deuxième corde, l'uniſſon de ce *mi*[20] ; puis au grave, ſur une troiſième, ſon octave *mi*[10], &, ſur une quatrième, ſa double octave *mi*[5] : alors j'ai la tierce majeure cherchée. Or, dans cette opération, n'eſt-ce pas le

ſon *ut* qui donne, qui détermine le juſte rapport du ſon *mi?* Mais il faut une oreille exercée, &, ſur certains inſtrumens, une très-grande attention pour diſtinguer ce *mi*, dont le ſon foible & fugitif doit pour ainſi dire[20] *être pris au vol*, parce qu'il ne ſe fait pas entendre diſtinctement à chaque percuſſion de la corde vibrante..... Donc les Anciens ont connu l'expérience fondamentale de Rameau. Et que ſignifieroient donc ces deux vers d'Horace?

Nam neque chorda ſonum reddit quem vult manus & mens;
Poſcentique gravem perſæpè remittit acutum.

2°. Je fais ſonner à la fois les deux cordes *ut* *mi*. [4 5] Outre le ſon principal de chacune, elles font encore entendre un ſon ſpontané *ut*. Or, 1 eſt la différence de 4 à 5: il peut donc[1] être en quelque ſorte conſidéré comme mitoyen entre 4 & 5. Un eſt le plus grand commun diviſeur de 4 & de 5; il eſt donc la meſure commune de 4 & de 5..... Donc les Anciens ont connu l'expérience fondamentale de Tartini..... Donc ils ont connu la réſonnance du corps ſonore.

Or, y a-t-il la moindre vraiſemblance dans cette ſuppoſition: que les peuples les plus anciens, les plus *naturels*, ſoient allés chercher dans les abſtractions de la métaphyſique, dans des qualités, des propriétés de nombres, occultes & chimériques, les élémens & les principes d'un art agréable, dont la nature leur offroit des combinaiſons toutes faites dans le chant des oiſeaux, & un fondement auſſi ſimple que ſolide & ſenſible, dans la réſonnance du corps ſonore?

« Pour pouvoir établir par ces ſortes de phénomènes, des proportions contraires à celles qui réſultent d'une ſérie (deſcendante) de quintes, il faudroit, ce me ſemble, dit M. L. R., pag. 238, avoir démontré auparavant (& c'eſt ce qu'aucun auteur que je ſache n'a fait encore) que la nature, relativement aux principes que nous adoptons, eſt infaillible dans tous les effets qui concernent le ſon, ou du moins qu'elle n'eſt en défaut dans aucun des effets particuliers qui nous ſont connus. » Cela eſt moins intelligible pour moi que de l'arabe; mais voici le commentaire. « Par exemple, ſi nous rejetons comme faux, comme trop bas, le ſon qui répond à $\frac{1}{7}$ dans la réſonnance d'un corps ſonore; ſi dans les inſtrumens, dits *naturels*, tels que le cor & la trompette, nous réprouvons comme trop forte la ſorte de quarte que les inſtrumens font entendre à $\frac{1}{11}$ (c'eſt-à-dire, la quarte *ut* *ſo*); [8 11] ſi nous condamnons comme trop foible la ſorte de ſixte qu'ils donnent à $\frac{1}{13}$ (*ut* *ta*), [8 13] ou comme trop forte celle qu'ils entonneroient à $\frac{1}{14}$ (*ut* *ſo*), [8 14] octave du ſon de $\frac{1}{7}$, déjà rejeté dans la réſonnance du corps ſonore, comment pouvons-nous nous autoriſer de ces effets, phyſiques il eſt vrai, mais non muſicaux? »

Réponſes. 1°. « Dans la pratique, on peut regarder le ſon $\frac{1}{7}$ comme une vraie ſeptième mineure, ainſi que l'ont fait quelques auteurs, même théoriciens. N'avons-nous pas d'ailleurs, dans notre muſique, des intervalles beaucoup plus altérés, qu'on prend communément pour juſtes, dit M. L. R. dans ſes *Obſervations ſur différens points d'harmonie*, page 217 ...? » On pourroit preſqu'affirmer que cet intervalle (la ſeptième mineure), en tant que ſeptième, n'eſt point diſſonnance à l'égard du ſon fondamental (abſtraction faite de l'octave de ce ſon fondamental), puiſqu'on entend dans la réſonnance d'un corps ſonore, un ſon très-approchant de l'intervalle que nous appelons *ſeptième mineure*, ſon que M. Tartini, dans ſon *Traité de muſique*, ne craint pas de regarder comme une vraie conſonnance: *dunque una tal ſettima è conſonante non diſſonante.....* « Si l'on peut à certains égards refuſer à cet intervalle le titre de conſonnant, du moins doit-on convenir qu'il eſt tel phyſiquement, & dans le ſens grammatical même du mot *conſonnant*, puiſqu'il eſt un des harmoniques du ſon fondamental qui le produit, & qu'il réſonne avec lui, » dit encore M. L. R., *ibid.*, pag. 171.

2°. On doit en dire autant des ſons $\frac{1}{11}$ & $\frac{1}{13}$, *ſo* & *ta*, qui ſont des harmoniques du ſon fondamental *ut*[1]; qui réſonnent avec lui; qui par conſéquent conſonnent avec lui. Donc ils font partie du ſyſtême muſical naturel. Il n'eſt pas pour cela néceſſaire que l'un faſſe une quarte *ut ſo*, l'autre une ſixte *ut ta*, conſonnantes. La ſeconde majeure *ut re*, la mineure *ſi ut*, le ſont-elles? Cependant ces deux intervalles ſe trouvent également dans l'échelle grecque, dans l'échelle moderne & dans l'échelle naturelle.

3°. Ces ſons $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{13}$ ne ſont rejetés dans la pratique, que parce qu'ils n'ont point d'uniſſon ſur les inſtrumens tempérés, tels que l'orgue, le clavecin, &c. « Or, des inſtrumens accordés ſelon ce qu'on appelle le *tempérament*, ſont des inſtrumens faux; car tempérer des ſons, c'eſt les diſcorder, & par conſéquent les rendre faux, » dit encore M. L. R., Mémoire pag. 172..... « La muſique fut toujours une ſcience phyſico-mathématique. Ne prenons donc pas pour le fondement de notre théorie & de nos principes, l'embarras ou l'impuiſſance de l'ouvrier à nous faire entendre, ſur certains inſtrumens, tous les ſons dont nous compoſons nos modes, » dit encore M. L. R., pag. 101.

Ajoutons à cette judicieuſe réflexion, que la muſique n'eſt pas ſeulement une ſcience appuyée ſur l'expérience & le calcul, mais qu'elle eſt encore le plus naturel de tous les arts, la plus univerſelle de toutes les langues. Donc les procédés de cet art, donc les élémens de cette langue doivent être exempts de toute eſpèce de convention; donc ils doivent être pris dans la nature.

Or, nous ne connoiſſons que trois ſortes d'inſtrumens; ceux à touches mobiles, ceux à touches

fixes, & les inſtrumens naturels ou ſans touches. (Voyez *Inſtrumens.*) On ne peut pas déterminer la forme de l'échelle muſicale par ceux de la première eſpèce, puiſque les intervalles qu'ils donnent ſont, ſelon le caprice ou l'habileté du joueur, juſtes ou faux, conſonnans ou diſſonnans, rationnels ou irrationnels, harmoniques ou exharmoniques, &c. Sur ceux de la ſeconde eſpèce, on ne peut pratiquer que des intervalles *ſyſtématiques* & conventionnels, c'eſt-à-dire, que ceux qui font partie du ſyſtême reçu. Donc les ſons de l'échelle muſicale doivent être déterminés par les inſtrumens naturels.

Donc les Anciens ayant connu la réſonnance du corps ſonore, ils ont dû former leur ſyſtême d'après les indications de cette réſonnance. Donc, 1°. ils ne l'ont pas formé par quintes, mais par octave, quinte, quarte, tierce majeure, &c. Donc, 2°. *à fortiori*, ils n'ont pu le former par une ſérie deſcendante de quintes. Donc, 3°. le premier terme *ſi*, de la ſérie *ſi mi la re*, &c., n'a pu être chez eux regardé comme *fondamental*, comme *générateur*, comme *baſe*, comme *principe*, des ſons ſuivans. Comment, d'ailleurs, eût-il pu l'être, puiſque, ſuivant M. L. R., pag. 10, « les *Grecs* ne connoiſſoient que des ſons abſolus, iſolés, tous fondamentaux, & le plus rigoureuſement fondamentaux que nous puiſſions les concevoir, c'eſt-à-dire, dépouillés de tout harmonique, & n'étant eux-mêmes l'harmonique d'aucun autre ſon? » On ſent au reſte combien cette dernière aſſertion eſt fauſſe, puiſqu'elle implique contradiction. Un ſon fondamental ſans harmonique! un fondement qui ne porte rien! un principe qui ne produit rien! une baſe qui ne ſe trouve ſous rien! Auſſi ne cité-je ici M. L. R., que pour lui oppoſer à lui-même ſa propre autorité.

IX. « Je mets ici une ſérie plus étendue de cette progreſſion; elle eſt néceſſaire pour le ſyſtême dont j'ai à parler, & j'y renverrai quelquefois.

PROGRESSION TRIPLE.

I^{er}. terme.	II^{e}.	III^{e}.	IV^{e}.	V^{e}.	VI^{e}.	VII^{e}.	VIII^{e}.
1	3	9	27	81	243	729	2187
Si	*mi*	*la*	*re*	*ſol*	*ut*	*fa*	*ſi* ♭. »

Pour nous former une juſte idée de cette ſérie, n'oublions pas, 1°. Que le *ſi* n'a été introduit dans le ſyſtême grec, que plus de neuf cents ans après Mercure..... Que dans les principes de la muſique naturelle, le *ſi* ♭ eſt le générateur de tous les ſons qui le précèdent dans cette ſérie..... Que par le calcul des vibrations, employé par Pythagore, ce *ſi* ♭ forme le premier terme de la ſuite des quintes *ſi mi la re ſol ut fa ſi* ♭..... Que l'accord par quintes en montant eſt plus facile que l'accord par quintes en deſcendant: car ſi vous accordez ſur *ſi* ♭ ſa douzième *fa*, *ſi* ♭ vous donnera naturellement cette douzième, qui eſt le troiſième harmonique du corps ſonore: *ſi* ♭ *ſi* ♭ *fa*: (1, 2, 3) de ſorte que pendant tout le temps de la réſonnance du *ſi* ♭, vous entendrez l'uniſſon du *fa* que vous cherchez: au lieu qu'en accordant *ſi* ♭ ſur *fa*, vous n'entendrez la douzième harmonique *fa*, que lorſque *ſi* ♭ fera la douzième juſte au-deſſous de *fa*: vous ſerez donc dans l'incertitude juſqu'à ce que votre accord ſoit parfait, n'ayant auparavant aucun uniſſon qui puiſſe vous ſervir de modèle.

Donc, 1°. la progreſſion triple deſcendante n'a point été le principe du ſyſtême muſical des Anciens.

Rappelons-nous, 2°..... Que primitivement les demi-tons des Anciens avoient été de 16 à 17, & de 17 à 18; & leurs quarts de ton de 32 à 33, de 33 à 34, de 34 à 35, & de 35 à 36 (voyez *Ariſtides*, p. 114): intervalles qu'on ne peut obtenir par la progreſſion triple, c'eſt-à-dire, par la ſuite des quintes; car 1 eſt une des octaves de 16 & de 32: 1, 2, 4, 8, 16, 32. Or, 17, 33, 34 & 35 ne font partie, ni par eux-mêmes, ni par leurs octaves, de la progreſſion triple 1, 3, 9, 27, 81, &c. Donc 16 & 17; donc 32 & 33, &c., ne peuvent faire partie de la même progreſſion triple...... Que les *tropes* n'étoient pas primitivement chez les Anciens à un demi-ton les uns des autres, mais à des intervalles qui ne pouvoient être formés par quintes. (Voyez *Ariſtoxène*, p. 37.)..... Que la muſique des Anciens, même celle des Ariſtoxéniens, avoit des tiers & des quarts de ton; intervalles qui ne peuvent dériver de la ſuite des quintes. (Voyez *Ariſtoxène*, pag. 21, 46, 50; *Euclide*, pag. 10; *Ariſtides*, pag. 20, &c.)

Donc le ſyſtême primitif des Anciens n'a pu être formé par quintes.

Donc la progreſſion triple n'a point été le principe du ſyſtême muſical des Anciens.

Nota. Je ne prétends pas, au reſte, que les *Grecs* n'aient jamais fait uſage de cette progreſſion; il eſt au contraire très-probable que dès le tems de Pythagore, leur ſyntonique-diatonique s'accordoit entièrement par quintes & par octaves. Que s'enſuit-il de là? que les *Grecs* ne connoiſſoient plus alors, qu'ils n'avoient peut-être même jamais connu les véritables rapports, ni par conſéquent le véritable principe du premier ſyſtême diatonique, & qu'ils n'étoient pas les inventeurs de ce genre, le plus ancien de tous. Mais *Ariſtoxène*, p. 19, mais *Ariſtides*, p. 16, n'en conviennent-ils pas, puiſqu'ils attribuent à la nature elle-même l'origine du tétracorde & du genre diatonique, tandis qu'il eſt démontré que le tétracorde eſt un produit de la baſſe fondamentale 1, 2, 3, 4 (voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. IV), & que la ſeule formule naturelle de l'échelle du genre diatonique eſt en nombres, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16? (Voyez mon art. *Echelle.*) « Si les *Grecs* poſtérieurs à Pythagore ont eu, dit M. l'abbé Rouſſier, *Avertiſſement*, p. 13, dans la ſuite d'autres modulations qui remplaçoient en quelque ſorte celle des Egyptiens, tout ce qu'on en peut

conclure, c'est que le principe, &, pour ainsi dire, la marche de leur système, étoit déjà perdue parmi eux, puisque ces modulations sont absolument étrangères à celles qu'offre ce système. » Je dis plus : quand M. l'abbé Roussier seroit parvenu à démontrer que, même antérieurement à Pythagore, les *Grecs* faisoient déjà usage de la progression triple, tout ce qu'on pourroit en conclure, c'est que les *Grecs* avoient adopté le système des Egyptiens, sans en connoître, sans en avoir jamais connu le principe : c'est que la théorie de Pythagore ne fut jamais publiquement professée en Grèce ; qu'elle ne fut jamais connue que de ses disciples ; que les notions échappées à quelques-uns d'entr'eux, & conservées par tradition parmi les faux Pythagoriciens qui perpétuèrent jusqu'au temps de Platon la secte italique, ne feront jamais une théorie complète ; qu'en un mot, la musique des Egyptiens ne fut jamais pratiquée en Grèce que dans la secte & seulement pendant la vie de Pythagore.

X. « Rameau, dans son *Code de musique*, p. 192, nous a fait connoître un système chinois, qui répond, selon lui, aux notes naturelles *sol la ut re mi*, ou (p. 126) *ut re mi sol la.*

1°. L'accord de l'instrument sur lequel Rameau a pris ce système est, suivant M. l'abbé Roussier, pag. 62-64,

La♭ sol♭ mi♭ re♭ si♭ la♭ sol♭ mi♭ re♭ si♭ la♭ sol♭ mi♭ re♭ si♭ la♭ sol♭.

Mais M. l'abbé Roussier s'est servi, pour déterminer ces sons, du calcul des longueurs ; & Rameau de celui des vibrations. La série descendante des quintes donnée par le calcul de M. l'abbé Roussier, commence au *si*. La série ascendante de Rameau commence à l'*ut*. Exemple :

M. L. Rouss.	*si*	*mi*	*la*	*re*	*sol*	*ut*	*fa*	*si♭*	*mi♭*	*la♭*	*re♭*	*sol♭.*
Rameau....	*ut*	*sol*	*re*	*la*	*mi*	*si*	*fa♯*	*ut♯*	*sol♯*	*re♯*	*la♯*	*mi♯.*
Progr. triple.	1	3	9	27	81	243	729	2187	6561	19683	59049	177147.

Donc l'accord de M. l'abbé Roussier répond, dans le calcul de Rameau, aux notes suivantes :

Re♯ mi♯ sol♯ la♯ ut♯ re♯ mi♯ sol♯ la♯ ut♯ re♯ mi♯ sol♯ la♯ ut♯ re♯ mi♯ ;

Et, en transposant au naturel, aux notes :

Re mi sol la ut re mi sol la ut re mi sol la ut re mi.

Or, en retranchant de cette dernière formule le *re*, qui fait *à peu près* (voyez n°. XVIII) le rôle de la proslambanomène dans le grand système *grec*, on a trois hexacordes *mi sol la ut re mi* parfaitement semblables. Donc le système primitif, le système élémentaire des Chinois devoit être, dans Rameau, non pas *sol la ut re mi*, mais *mi sol la ut re mi*.

2°. Si M. l'abbé Roussier & Rameau n'eussent eu, pour déterminer les sons du système chinois, que les nombres radicaux qui, suivant eux, représentent ces sons, il ne seroit pas fort étonnant que l'un d'eux eût appliqué ces nombres aux longueurs des cordes sonores, & l'autre aux vibrations ; que l'un eût supposé placés de l'aigu au grave des intervalles que l'autre eût cru placés en sens contraire ; que l'un enfin n'eût vu que des bémols où l'autre n'eût trouvé que des dièses. Il eût fallu dans ce cas prouver que les Chinois avoient fait exclusivement usage de l'un ou de l'autre calcul. A défaut de preuves, il eût fallu consulter la nature du chant des deux systêmes proposés, & se déterminer en faveur de celui des deux calculs qui eût donné le chant le plus naturel.

Mais comment M. l'abbé Roussier & Rameau peuvent-ils différer entr'eux sur l'accord d'un instrument, & surtout d'un instrument de la classe de ceux qu'on appelle *fixes* ou *stables* ? (Voyez M. l'abbé Roussier, pag. 124.)

Au lieu de former son système sur l'accord de l'instrument chinois en question, l'un ou l'autre n'auroit-il point formé l'accord de cet instrument sur son système ? Mais, dans ce cas, auquel des deux nous permettrons-nous d'attribuer cette singularité ?... Au reste, cette question n'est ici d'aucune importance. L'accord de M. l'abbé Roussier, *mi♭ sol♭ la♭ si♭ re♭ mi♭*, transposé en *sol*, est *mi sol la si re mi* ; & cette dernière formule, transposée en *ut*, est *la ut re mi sol la*. Or, toutes ces formules, *mi sol la ut re mi* ; *sol la ut re mi sol* ; *la ut re mi sol la* ; *ut re mi sol la ut*, sont différentes combinaisons des mêmes notes, différentes faces du même système. Il ne s'agit donc que de trouver quelle est la face directe, quel est l'ordre primitif de ces sons : il représentera incontestablement le système cherché. Or, je dis que, si l'accord de Rameau est vraiment l'accord d'un instrument des Anciens, le système élémentaire de cet accord est *mi sol la ut re mi*. (Voyez à la fin de cet article les *Observations sur le système de Rameau.*)

XI. « Il y a deux vices dans la traduction que Rameau nous donne de ce système. Le premier, c'est qu'il applique à des quintes en montant les nombres radicaux qui constituent ce système ; & il falloit les appliquer à des quintes en descendant. »

Les harmoniques du corps sonore sont plus sensibles au grave qu'à l'aigu. (Voyez mon art. *Basse fondamentale*, n°. I.) Donc les peuples les plus anciens, les plus grossiers, les moins observateurs, ont dû être plus tôt & plus sensiblement frappés des sons graves que des sons aigus ; donc leur système musical a dû se former en procédant du grave à l'aigu. Les intervalles directs (une octave, une

quinte, une tierce majeure) sont plus faciles à accorder sur le son grave que sur le son aigu. (Voy. n°. IX.) C'est donc sur les sons graves que les peuples anciens ont dû chercher l'accord des sons aigus.

Ces nombres (radicaux) sont, dit M. l'abbé Roussier, très-certainement relatifs aux longueurs, & non aux vibrations, dont vraisemblablement les Chinois n'ont aucune idée. « 1°. Si cela n'est que vraisemblable, comment peut-il être certain que ces nombres sont applicables aux longueurs? 2°. Pourquoi ne trouveroit-on pas chez les Chinois les notions des vibrations que nous avons trouvées chez les *Grecs?* Est-il raisonnable de juger des Chinois qui vivoient il y a trois mille ans, par les Chinois d'aujourd'hui? D'ailleurs, en matière de science, les philosophes ne font-ils pas exception chez les nations les moins éclairées? Pourquoi la Chine n'auroit-elle pas eu, comme la Béotie & la Scythie, ses Plutarque, ses Anacharsis? 3°. Ce peuple, dit M. l'abbé Roussier, p. 33, n'a jamais perdu aucun des arts qu'il a inventés. » Des arts libéraux? M. l'abbé Roussier voudroit-il se charger de la preuve de ce fait négatif, avec la connoissance qu'il a (voyez p. 136) de ce fameux incendie ordonné par l'empereur *Tsine-Tchi-Hoamti* il y a plus de 1900 ans? Est-il croyable qu'un tel désastre soit arrivé à la littérature chinoise, sans rien changer chez eux à l'état des sciences & des arts? 4°. Les Chinois ne sauroient être regardés comme les instituteurs de leur systême, dont M. l'abbé Roussier, p. 32-33, attribue l'invention aux Egyptiens. Or, ceux-ci faisoient usage du calcul des vibrations. Pourquoi le philosophe chinois, qui a porté dans sa patrie le systême des Egyptiens, n'auroit-il donc pas, comme Pythagore, employé dans sa théorie le calcul des vibrations?

XII. « Le second vice de la traduction de Rameau est une suite du premier. Sa manière inverse d'opérer lui donne une gamme ascendante, portant l'impression d'un mode majeur, tandis que c'est celle de tous les anciens systêmes, l'impression du mode mineur, qui doit se faire sentir dans la gamme chinoise, & qu'on y sent en effet lorsque les sons en sont disposés comme ils doivent l'être. »

1°. L'intonation directe des *Grecs* étoit ascendante, comme on l'a vu ci-dessus. Or, les systêmes *grec* & chinois tirent leur origine de l'Egypte. (Voyez pag. 32-33.) Donc la marche directe de la mélodie égyptienne étoit ascendante; donc primitivement celle des Chinois l'étoit aussi.

2°. Prendre toujours un chant en descendant pour y trouver le mode mineur, n'est-ce pas implicitement convenir que ce mode ne se trouve pas dans la marche contraire? Or, le mode majeur est plus naturel que le mineur. (Voyez mon article *Fondamental.*) « Le mode mineur ne se fait point entendre dans les chants des sauvages; c'est pour moi, dit M. de Chabanon, *De la Musique considérée en elle-même*, &c., p. 395; c'est pour moi un vrai sujet d'étonnement. J'aurois été porté à croire ce mode plus naturel à l'homme que le mode majeur. *Il faut bien que cela ne soit pas.* »

Donc la marche ascendante est, dans les principes de M. l'abbé Roussier, moins naturelle que celle qui procède du grave à l'aigu.

3°. Est-il d'ailleurs bien certain que le tétracorde grec *si ut re mi*, que le prétendu pentarcode chinois *ut re mi sol la*, pris en descendant, portent réellement le caractère du mode mineur, & celui du majeur en montant? 1°. La première de ces deux harmonies:

sol sol fa mi		*re re ut si*
si ut re mi	&	*fa*♯ *sol la si*
sol ut sol ut		*re sol re sol*

n'est-elle pas en majeur d'*ut*, la seconde en majeur de *sol?* Cependant les notes *si ut re* montent dans la première & descendent dans la seconde. 2°. Dans ce chant *ut re mi sol la*, pris en descendant, il est presqu'impossible de ne pas faire un *fa*: *la sol fa mi re ut.* Or, ce chant n'est-il pas évidemment en majeur d'*ut?* Donc la différence des marches ne rend pas un mode essentiellement majeur ou mineur.

XIII. « Aux notes *ut re mi sol la* de Rameau, je substitue d'abord celles-ci: *sol la si re mi;* elles ne changent rien au fond..... Ce n'est ici qu'une transposition musicale, absolument indifférente à la chose. Mais ce qui n'est pas indifférent, c'est que les sons *sol la si re mi*, je les prends en descendant: *mi re si la sol.* »

1°. Le systême élémentaire chinois, la *gamme* chinoise n'est pas dans Rameau *ut re mi sol la*, mais *sol la ut re mi*; & elle devoit être *mi sol la ut re mi*, puisque dans son accord le *mi* précède toujours le *sol*, en procédant du grave à l'aigu. (Voy. ci-devant, n°. X.) Le pentacorde *ut re mi sol la* est une combinaison imaginée par Rameau, pour montrer les rapports du systême chinois à la gamme des Modernes; *ut re mi fa sol la si*: *ut re mi sol la.* Or, si cette dernière combinaison représentoit réellement la *gamme* chinoise, la première note à l'aigu de l'instrument chinois cité par Rameau devroit être un *la* ou un *ut*, & non pas un *re.* (Voyez n°. X.) Le grand systême *grec* n'est-il pas terminé à l'aigu par la dernière note d'un tétracorde, par un *la*, *mi fa sol la?* Donc le grand systême chinois devroit l'être également par la dernière note du pentacorde *ut re mi sol la*, ou de l'hexacorde *ut re mi sol la ut*, si l'une ou l'autre de ces combinaisons étoit la véritable formule du systême élémentaire des Chinois.

2°. Les trois premiers termes de la progression triple donnent, suivant M. l'abbé Roussier, p. 15-24, la lyre de Mercure; les cinq premiers, le systême chinois; les six premiers, l'heptacorde de Terpandre; les sept premiers, l'octacorde de Pythagore: c'est-

à dire, que la lyre de Mercure eſt le réſultat des deux quintes *ſi mi la*; le ſyſtême chinois, celui des quatre quintes *ſi mi la re ſol*; celui de Terpandre, des cinq quintes *ſi mi la re ſol ut*; & celui de Pythagore, des ſix quintes *ſi mi la re ſol ut fa*.

Fig. D.

Lyre de Mercure..........	MI			SI	LA			MI.	*Si, mi, la.*
									1 3 9
Syſtême Chinois...........	MI	re		SI	LA	ſol		MI.	*Si, mi, la, re, ſol.*
									1 3 9 27 81
Heptacorde de Terpandre....	MI	re	ut	SI	LA	ſol		MI.	*Si, mi, la, re, ſol, ut.*
									1 3 9 27 81 243
Octacorde de Pythagore.....	MI	re	ut	SI	LA	ſol	fa	MI.	*Si, mi, la, re, ſol, ut, fa.*
									1 3 9 27 81 243 729

Donc le ſyſtême chinois doit être, dans l'ordre des temps, comme dans celui des quintes, mitoyen entre la lyre de Mercure & l'heptacorde de Terpandre. Or, il a été démontré que la paramèſe *ſi* n'a pas été introduite dans le grand ſyſtême *grec* avant Pythagore. Donc elle ne faiſoit partie ni de l'heptacorde de Terpandre, ni de l'hexacorde chinois; donc la formule du ſyſtême élémentaire des Chinois n'étoit pas *mi re ſi la ſol mi*; donc la tranſpoſition d'*ut re mi ſol la* en *ſol la ſi re mi* n'eſt pas *abſolument indifférente à la choſe*.

XIV. « Veut-on avoir l'ancien heptacorde des *Grecs* & l'octacorde dit *lyre de Pythagore?* Les deux termes qui ſuivent dans notre ſérie de la page 13, ſavoir, *ut* 243 & *fa* 729, donneront l'un & l'autre ſyſtême. Le premier de ces termes, l'*ut*, ajouté à la quarte ſupérieure du ſyſtême chinois, donnera l'heptacorde *mi re ut ſi la ſol mi*. Le terme ſuivant, le *fa*, ajouté à l'heptacorde que nous venons de former, ou, ce qui eſt la même choſe, ajouté à la quarte inférieure du ſyſtême chinois, donnera l'octacorde *mi re ut ſi la ſol fa mi*. »

1°. Des paſſages de Nichomaque, p. 9, & de Boëce, liv. I, chap. 20, que j'ai rapportés au commencement de cet article, il s'enſuit inconteſtablement que le changement de l'heptacorde en octacorde s'eſt fait par l'addition d'une ſeule corde à l'aigu de la mèſe. Or, dans le tétracorde *ſi ut re mi*, qui, dans le ſyſtême de Pythagore, étoit le ſeul à l'aigu de la mèſe, il n'y a point de *fa*. Donc ce n'eſt pas par l'addition d'un *fa* que le ſyſtême antérieur à Pythagore a été changé en octacorde; donc ce n'eſt pas le dernier terme de la progreſſion *ſi mi la re ſol ut fa* (1 3 9 27 81 243 729) qui a complété le ſyſtême de Pythagore; donc le ſyſtême de Pythagore ne dérive point de la progreſſion triple.

2°. Or, le ſyſtême de Pythagore étoit *mi fa ſol la ſi ut re mi*. Donc le *fa* exiſtoit dans le ſyſtême antérieur à l'octacorde, c'eſt-à-dire, ſuivant M l'abbé Rouſſier, pag. 24, dans l'heptacorde de Terpandre. Or, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, pag. 17, c'eſt l'*ut* ajouté au ſyſtême chinois qui a complété l'heptacorde de Terpandre. Donc l'*ut* auroit été ajouté au ſyſtême des *Grecs* après le *fa*. Cependant l'*ut* précède le *fa* dans l'ordre des quintes *ſi mi la re ſol ut fa*. Donc l'ordre des quintes ou de la progreſſion triple n'auroit point été obſervé dans la formation de l'heptacorde de Terpandre; donc le ſyſtême de Terpandre n'auroit point été tiré de cette progreſſion.

3°. Je ne ſais d'où M. l'abbé Rouſſier a tiré ſon heptacorde *mi ſol la ſi ut re mi*. On ne trouve rien dans l'hiſtoire de la muſique ancienne qui juſtifie cette formule, qui ne repréſente ni l'ancienne lyre, ni le ſyſtême de Terpandre. « C'eſt de la cythare, dit M. l'abbé Rouſſier, p. 16, ou du ſyſtême qu'elle préſentoit, que je parle dans cet article, & non de la collection de ſept degrés diatoniques, formant ce que nous appelons une *ſeptième*, nommée auſſi *heptacorde* parmi les *Grecs*. » C'eſt cependant de l'origine de cet heptacorde diatonique qu'il falloit s'occuper, puiſqu'il eſt antérieur à celui de Terpandre. Si M. l'abbé Rouſſier eût pris la peine de lire en entier le *Problême* 32 d'Ariſtote, qu'il cite p. 117, 1°. il n'eût pas fait dériver l'heptacorde de Terpandre du ſyſtême chinois, mais de l'ancienne lyre, mais de cette ſeptième diatonique dont il ne parle pas; 2°. il n'eût pas donné pour accord de la phormingue de Terpandre les notes *mi ſol la ſi ut re mi*, mais *mi fa ſol la ut re mi*. « Pourquoi, demande Ariſtote dans ce *Problême* que j'ai déjà rapporté ci-deſſus, pourquoi n'appelons-nous pas la conſonnance du diapaſon, à raiſon du nombre des ſons qu'il renferme, *dia-octo*, comme nous diſons *diateſſaron*, *diapente?* Ne ſeroit-ce point que les Anciens ne faiſoient uſage que de ſept cordes, mais que dans la ſuite Terpandre...... (donc il y avoit un ſyſtême heptacorde antérieur à Terpandre: or, quel en étoit l'accord, quelle en eſt l'origine?), mais que dans la ſuite Terpandre en ayant retranché la trite, y ajouta une nète (or la nète, c'eſt-à-dire, la note la plus aiguë du ſyſtême de Terpandre, c'étoit le *mi* aigu; donc ce fut par l'addition d'un *mi*, & non pas d'un *ut*, que Terpandre forma ſon heptacorde), & que *de ſon temps* cette conſonnance fut appelée *dia-paſon*, & non pas *dia-octo*, parce qu'alors elle ne renfermoit que ſept ſons, & non pas huit. » De l'addition d'une corde & du retranchement d'une autre, il réſulte un ſyſtême heptacorde. Donc, encore une fois, le ſyſtême auquel ont été faits ce retranchement & cette addition étoit déjà, avant cette innovation, un heptacorde. Donc, ſi Terpandre n'eût point retranché de corde de cet ancien heptacorde, ſon ſyſtême eût été dia-

tonique ; donc cet ancien heptacorde étoit diatonique. De plus, Ariſtoxène, p. 5, & Nichomaque, p. 9-14-20, nous apprennent que cette *ancienne lyre* formoit un ſyſtême conjoint. Enfin, nous voyons dans ce *Problême* 32 d'Ariſtote, que Terpandre ne retrancha de cette ancienne lyre que la trite. Donc la paranète de cette lyre devint trite, & ſa nète, paranète de celle de Terpandre ; donc la note retranchée par Terpandre fut un *ſi* ♭ ; donc l'accord de l'ancienne lyre fut *mi fa ſol la ſi* ♭ *ut re ;* donc celui de la phormingue de Terpandre fut *mi fa ſol la ut re mi*, & non pas *mi ſol la ſi ut re mi.*

Donc, 1°. l'accord *mi ſol la ſi ut re mi* ne repréſente ni l'ancien ſyſtême heptacorde, ni celui de Terpandre.

Donc, 2°. celui de Terpandre *mi fa ſol la ut re mi* n'a point été formé par l'addition d'une nouvelle quinte, c'eſt-à-dire, d'un nouveau terme tiré de la progreſſion triple ; donc il ne dérive pas plus de cette progreſſion que de l'octacorde de Pythagore.

Encore un mot ſur l'ancienne lyre.

XV. « Pluſieurs auteurs, dit M. l'abbé Rouſſier, p. 117, trompés par le mot *heptacorde*, qui ſignifie auſſi un intervalle de *ſeptième*, font de la cythare heptacorde un compoſé de ſept ſons diatoniques. »

Ces auteurs ont donc été trompés par Ariſtoxène, p. 5, par Nichomaque, p. 9-14-20, &c., qui nous apprennent que l'*ancienne lyre* formoit un ſyſtême conjoint. Ils l'ont donc été par ce trente-deuxième *Problême* d'Ariſtote, dans lequel il eſt étonnant que M. l'abbé Rouſſier n'ait pas vu que le ſyſtême antérieur à Terpandre étoit déjà un heptacorde, & un heptacorde diatonique.

« Mais une légère attention ſur la ſignification du mot compoſé, *dia-paſon*, *par toutes les cordes* (*per omnes*), ſuffira pour faire connoître que ce mot, parmi les *Grecs*, ne fût jamais devenu un terme propre dans leur muſique, ou n'y eût été qu'un mot vide de ſens, s'il eût exiſté chez eux quelque ſyſtême qui, d'une corde extrême à l'autre, eût formé la ſeptième, l'heptacorde. » Mais une légère attention ſur ce trente-deuxième *Problême* d'Ariſtote eût ſuffi pour démontrer à M. l'abbé Rouſſier, qu'aucun ſyſtême avant Terpandre n'avoit été appelé *dia-paſon.* C'eſt dans cette même page 117 où ſe trouve cette obſervation de M. l'abbé Rouſſier, qu'on lit ces mots tirés de ce trente-deuxième *Problême* déjà tant de fois cité : *Ejuſque temporibus* (*Terpandri*) *conſonantia hæc dicta eſt diapaſon, non dia-octo : quippè quæ ſeptem non octo conſtaret..... Ejuſque temporibus* eſt clair. Donc avant Terpandre cette conſonnance ne s'appeloit point *dia-paſon.*

« On ſait, dit M. l'abbé Rouſſier, *ibid.*, que le mot *dia-paſon* a toujours répondu, chez les *Grecs*, à ce qu'ils appeloient la *conſonnance*, à cet intervalle que nous nommons octave, & que les *Grecs*, dans notre ſens, auroient bien pu appeler *dia-octo*, ſi les petits ſyſtêmes qui avoient précédé celui de Pythagore n'euſſent déjà conſacré parmi eux le mot *par toutes*, pour déſigner cette conſonnance que la corde grave y forme avec l'aigu. » Mais parmi ces petits ſyſtêmes ſe trouvoit l'heptacorde diatonique duquel Terpandre a tiré le ſien, comme on le voit par ce trente-deuxième *Problême* d'Ariſtote, que M. l'abbé Rouſſier cite ici en preuve, & qu'il devoit citer en entier, ne fût-ce que pour épargner à ſes lecteurs l'obſervation qui ſuit.

« On verra, article IV, p. 24, que dans la lyre de Mercure, la proſlambanomène ou conſonnance, que le diapaſon en un mot, eſt un *dia*-4 ; que dans le ſyſtême chinois, il eſt *dia*-6 ; que dans l'heptacorde, il eſt *dia*-7 ; que dans l'octacorde, il eſt *dia*-8 ; & ſi l'on veut jeter les yeux ſur les touches d'un clavecin, on y trouvera ce même dia-paſon à *dia*-13. » 1°. Il ne faut pas s'imaginer que les mots *proſlambanomène* & *conſonnance* ſoient ſynonymes. Dans le grand ſyſtême *grec*, la proſlambanomène faiſoit la double octave avec la nète hyperboléon, c'eſt-à-dire, avec la corde la plus aiguë. Dans le grand ſyſtême chinois, la proſlambanomène eſt, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, p. 64, un *ſol* ♭, & c'eſt un *la* ♭, qui eſt la note la plus aiguë. (Voyez n°. X.) 2°. Il faut diſtinguer deux heptacordes chez les Anciens ; l'ancienne lyre, qui formoit une ſeptième diatonique, & la phormingue de Terpandre. Or, il eſt certain que jamais le ſyſtême de l'ancienne lyre n'a pu être appelé diapaſon, puiſque les *Grecs* ne donnoient ce nom qu'à l'octave. Donc les ſyſtêmes antérieurs à celui de Pythagore n'ont pas été tous appelés *diapaſon.* 3°. J'ai prouvé que cette dénomination n'eſt pas antérieure au temps de Terpandre, & je ne vois rien dans le Mémoire de M. l'abbé Rouſſier qui établiſſe le contraire.

Donc le terme *dia-paſon* n'avoit point été conſacré par les ſyſtêmes antérieurs à celui de Terpandre, pour exprimer la conſonnance de l'octave.

Ce n'eſt donc point une erreur d'avoir fait de la cythare heptacorde un compoſé de ſept ſons diatoniques ; mais c'en eſt une d'avoir pris le ſyſtême de Terpandre pour le plus ancien ſyſtême heptacorde.

Il eſt même douteux que jamais le ſyſtême de Terpandre ait été le ſyſtême dominant des *Grecs*, puiſque, dès ſa naiſſance, il fut rejeté par les Lacédémoniens ; & ce n'eſt pas de l'accord, mais ſeulement de la forme de l'inſtrument de Terpandre, qu'il faut entendre ce que dit Plutarque, *De la Muſique :* Que « le chant ſur la cythare de Terpandre continua juſques à l'aage de Phrynis ; » (c'eſt-à-dire, près de 200 ans), comme on peut le conjecturer de ce qui ſuit : « Et fut faite la forme de la cythre du temps de Cépion, diſciple de Terpander, laquelle fut appelée *aſiade*, pour ce que les joueurs de cythre de Lesbos (Phrynis en étoit), qui eſt tout joignant l'Aſie, en uſèrent d'une telle forme, &c. »

Au moins est-il certain que le systême de Terpandre ne fit point cesser l'usage de l'ancienne lyre, dont l'accord fut toujours représenté, dans le grand systême *grec*, par le tétracorde des hypates & celui des mèses réunis, de même que par celui des mèses & le synemménon, qu'on substituoit à volonté au diézeugménon. « En parlant de la mèse, les Anciens, dit Gaudence, pag. 7, plaçoient tantôt le tétracorde synemménon, dont la mèse formoit la première corde;..... tantôt le diézeugménon, dont la première corde étoit la paramèse, qui, dans tous les genres, étoit constamment à un ton de la mèse. » Les Anciens faisoient donc usage de deux systêmes : c'est ce qu'ils appeloient *exécuter* par conjonction ou par disjonction. Dans la conjonction, ils plaçoient la trite synemménon immédiatement au-dessus & à un demi-ton de la mèse, puis la paranète synemménon à un ton au-dessus de la trite, puis enfin la nète synemménon à un ton au-dessus de la paranète du même tétracorde, qu'ils appeloient *tétracorde néton-synemménon* (des dernières conjointes) : *néton*, parce que ce tétracorde terminoit ce systême à l'aigu; & *synemménon*, parce qu'il étoit joint au premier tétracorde par la mèse. Dans la disjonction, après la mèse suivoit la paramèse, qui, dans tous les genres, faisoit toujours avec elle l'intervalle d'un ton; & cet intervalle ils l'appeloient *le ton de la disjonction*. Le tétracorde *néton-diézeugménon* (des dernières disjointes) commençoit à la paramèse, & les intervalles en étoient les mêmes, & se suivoient dans le même ordre que dans le tétracorde synemménon; la trite, à un demi-ton au-dessus de la paramèse; la paranète, à un ton au-dessus de la trite; enfin, la nète, à un ton au-dessus de la paranète; & cette nète diézeugménon étoit la première corde du tétracorde hyperboléon, &c.» (Voyez aussi *Aristoxène*, p. 61; *Euclide*, p. 20, &c.)

Donc les Anciens faisoient usage tantôt du systême *mi fa sol la si♭ ut re*, tantôt du systême *mi fa sol la si ut re mi*, tantôt de l'octacorde de Pythagore, tantôt de l'heptacorde diatonique. Donc le systême de l'ancienne lyre fut encore en usage après l'invention de l'octacorde, d'abord exclusivement, comme il paroît par les vers d'Ion, cités par Euclide, pag. 19, puis concurremment, comme on vient de le voir dans Gaudence; donc le systême de l'ancienne lyre est en même temps le plus ancien systême connu, & celui dont l'usage a duré le plus long-temps.

Ne s'ensuit-il pas de là que ce systême étoit le premier dont l'auteur du *Mémoire sur la Musique des Anciens* devoit s'appliquer à rechercher l'origine? & quelque profond que soit cet ouvrage, quelque curieuses qu'en soient les notes, quelqu'ingénieuses qu'en soient les preuves, cette lacune dans la filiation des systêmes anciens, occasionnée par l'omission du systême heptacorde diatonique, ne le rend-elle pas non-seulement très-défectueux, mais absolument inutile? Tous les systêmes anciens sortent, suivant M. l'abbé Roussier, p. 24, de la progression des quintes *si mi la re sol ut fa si♭*; les premiers systêmes, des premiers termes de cette progression, & les derniers, des termes suivans; & cela sans transposition, sans renversement dans l'ordre de ces quintes : systême de Mercure, *si mi la*; systême chinois, *si mi la re sol*; systême de Terpandre, *si mi la re sol ut*; systême de Pythagore, *si mi la re sol ut fa*; grand systême *grec*, *si mi la re sol ut fa si♭*. Or, cet ordre est absolument l'inverse de celui que nous présente l'histoire de la musique ancienne, puisque le *si♭* & le *fa* se trouvent dans le plus ancien systême diatonique connu, dans le systême conjoint; & que le *si♮* ne se trouve que dans le dernier, dans le systême disjoint, dans l'octacorde de Pythagore. Terpandre veut retrancher de l'ancienne lyre le *si* bémol, & y substituer un *mi* à l'aigu; mais Terpandre est à Lacédémone condamné à une amende pour ce changement. Pythagore veut substituer un *si♮* à ce même *si* bémol de l'ancienne lyre, & rétablir la nète de Terpandre; & toute la faveur qu'obtient à la longue le systême de Pythagore, c'est de figurer quelquefois, dans la musique *grecque*, à la place du systême conjoint. Il faudroit donc, quoi qu'en dise M. l'abbé Roussier, p. 68, §. 110, pour accorder le *Mémoire sur la Musique des Anciens* avec l'histoire, renverser en sens contraire sa progression triple; du *si♭* en faire le premier terme, & du *si* naturel le dernier; supposer le calcul des vibrations partout où M. l'abbé Roussier croit voir celui des longueurs; transposer en un mot l'ordre des intervalles, c'est-à-dire, mettre les graves à la place des aigus, & les aigus à la place des graves. Or, que restera-t-il, après tous ces changemens, du systême de M. l'abbé Roussier?

XVI. « Le nom de la corde que les *Grecs* anciens appelèrent l'*hypate*, la première ou principale, semble ne lui avoir été imposé que dans la vue de fixer & de perpétuer pour ainsi dire cette connoissance (du premier terme de la progression triple)..... Pourquoi la corde *si*, qui ne se montre partout que comme subordonnée aux yeux, à l'esprit & à l'oreille, étoit-elle constamment regardée comme la corde la plus essentielle de leur systême, comme la première, tandis qu'elle n'en étoit pas l'initiale? Bien plus, comme la première des premières, la principale des principales, HYPATE HYPATON! » *Mémoire*, &c., p. 3.

1°. De douze auteurs *grecs* au moins, dont il nous reste des Traités sur la musique, aucun, de l'aveu de M. L. R., pag. 2, ne paroît avoir soupçonné que le systême *grec* n'étoit qu'un produit de la progression triple. Il est donc très-probable que ceux dont les ouvrages ne sont pas venus jusqu'à nous, n'en savoient pas beaucoup plus sur ce sujet. Il est donc très-probable que jamais les *Grecs* n'ont regardé la progression triple comme le principe, comme le fondement de leur systême.

2°. L'hypate des hypates ne fut ajoutée au grand systême *grec* que par Timothée de Milet, qui vécut sous le règne d'Alexandre-le-Grand, c'est-à-dire, à peu près deux cents ans après Pythagore. *Boëce*, *liv. I, ch. 20* : & les dénominations des cordes *grecques* sont

ſont antérieures à l'octacorde. *Boëce*, *ibidem*. Les cordes du ſyſtême conjoint, ou de l'ancienne lyre, portoient, avant Pythagore, les mêmes noms, & dans le même ordre que celles du ſyſtême disjoint : à cette différence près que, dans l'ancienne lyre, la paramèſe étoit auſſi appelée *trite*, au lieu que, dans la lyre de Pythagore, la trite & la paramèſe étoient à un demi-ton l'une de l'autre; *idem*, *ibid*. Donc le nom d'*hypate* fut porté par la corde la plus grave du ſyſtême conjoint, plus de deux cents ans avant l'exiſtence du *ſi* le plus grave, c'eſt-à-dire, de l'hypate des hypates du grand ſyſtême *grec*. A l'égard du *ſi* à l'aigu de la mèſe, jamais il ne porta d'autre nom que celui de *paramèſe*. Donc la première corde, appelée *hypate*, fut un *mi* & non pas un *ſi*. Or, le *mi* n'eſt pas le premier terme de la progreſſion des quintes. Donc le mot *hypate* n'étoit pas le ſigne du premier terme de la progreſſion triple.

Nota. Nichomaque mal entendu pourroit faire, il eſt vrai, regarder Pythagore comme l'auteur de ces dénominations. « Pythagore, dit-il, pag. 13, ayant donné le nom d'*hypate* à la corde repréſentée par le nombre 6, celui de *mèſe* à la corde 8, de *paramèſe* à la corde 9, & de *nète* à la corde 12, & rempli diatoniquement tous les intervalles du diapaſon, la valeur de tous les ſons de l'octacorde ſe trouva déterminée & exprimée par des nombres conſonnans. Mais, 1°. ce n'eſt pas le *ſi*, mais le *mi*, qui eſt appelé *hypate* dans l'octacorde. 2°. Puiſque Nichomaque ſuppoſe, pag. 9-15, comme Boëce, les noms des cordes du ſyſtême *grec* antérieurs à l'octacorde; donc il ne peut être queſtion, dans ce paſſage, de leur invention, mais ſeulement de leur application aux cordes du ſyſtême disjoint.

Revenons à l'*hypate* des mèſes. *Hypate* ſignifie *premier*, *nète* ſignifie dernier. Or, la première note du ſyſtême conjoint, le *mi*, ſe nommoit *hypate* : ſa dernière note, le *re*, ſe nommoit *nète*. *Mi* n'eſt pas le premier terme de la progreſſion triple *ſi mi la re ſol ut fa ſi* ♭; *re* n'en eſt pas le dernier. Donc ces mots *hypate* & *nète*, premier & dernier, ne ſont point relatifs à la progreſſion triple, mais à l'ordre des cordes du ſyſtême *grec*.

3°. Hypate hypaton! Si *hypate* ſignifioit *premier* terme de la progreſſion triple, tétracorde *des hypates* ſignifieroit tétracorde des premiers termes de la progreſſion triple. Or, l'*ut* du tétracorde *ſi ut re mi* eſt le ſixième terme de la progreſſion *ſi mi la re ſol ut fa ſi* ♭; & le ſixième terme eſt plus près du huitième que du premier. Donc le mot *hypate* n'avoit pas, chez les *Grecs*, le ſens que lui attribue M. l'abbé Rouſſier.

4°. Le nom d'*hypate* ſe donnoit à la corde la plus grave des deux tétracordes inférieurs. Or, *hypate* pourroit auſſi bien dériver de *upo* que de *uper*; & dans le premier cas, *hypate* ſignifieroit la *corde* la plus grave. Peut-être eſt-ce dans ce dernier ſens que les Anciens l'attribuèrent à Saturne, *à cauſe de la lenteur de ſon mouvement*, dit Boëce, *liv. I*, *ch.* 20. Or, les cordes les plus graves ne ſont-elles pas celles dont les vibrations ſe font avec plus de lenteur? Cette acception du mot hypate eſt plus naturelle que celle de M. L. R., en ce qu'elle s'applique auſſi heureuſement à l'hypate des mèſes qu'à celle des hypates; au lieu que le mot hypate, pris dans le ſens de M. L. R., ne convient qu'à cette dernière corde.

5°. Enfin, les dénominations des ſons du tétracorde pourroient très-bien ne s'appliquer que figurément & *ſymboliquement* aux cordes du ſyſtême mélodique des *Grecs*; & dans le ſens propre & naturel, aux cordes de la baſſe fondamentale de ce ſyſtême : les notes de la muſique inſtrumentale des Anciens ſemblent très-propres à appuyer cette conjecture.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt clair que les différentes acceptions du mot *hypate* ne peuvent ſervir à établir ni l'exiſtence, ni l'ordre des termes de la progreſſion triple.

XVII. « En ajoutant au-deſſus du tétracorde ſupérieur de l'octacorde, les octaves des trois ſons *la ſol fa* du tétracorde inférieur *la ſol fa mi*, & au-deſſous de celui-ci, les octaves *re ut ſi* du tétracorde ſupérieur *mi re ut ſi*, c'eſt-à-dire, avec trois ſons ajoutés à l'aigu de l'octacorde, & trois ſons ajoutés au grave; de deux ſeuls tétracordes, Pythagore en a fait aiſément quatre en cette manière :

Octacorde.

La ſol fa MI *re ut* SI LA *ſol fa* MI *re ut ſi*. »

M. L. Rouſſier n'a donc pas lu en entier ce chapitre 20 du premier livre de Boëce, dont il a tiré ſon accord *mi ſi la mi*. « Théophraſte de Pierie y en ajouta une au grave, pour avoir un ſyſtême ennéacorde..... Heſtiée de Colophon, une dixième;..... Timothée de Milet, une onzième,..... qui fut appelée *hypate des hypates* (or, Timothée vivoit à peu près deux cents ans après Pythagore); ..... & comme la corde appelée *mèſe* (moyenne) étoit plus proche de la nète que de l'hypate des hypates, on ajouta à l'aigu un nouveau tétracorde, qui fut nommé *hyperboléon*..... Mais comme alors la mèſe étoit moins éloignée de l'hypate des hypates que de la dernière nète, on plaça ſur l'hypate des hypates une (dernière) corde, qu'on appela *proſlambanomène* ou *proſmelodos*, » & tout cela, plus de deux cents ans après Pythagore. M. L. R. n'avoit donc pas lu, pas comparé avec Boëce, Nichomaque, page 35; ni Pline, liv. VII, ch. 56. Mais avant de faire un ſyſtême ſur la muſique des Anciens, M. L. R. a-t-il pu ſe

dispenser de lire au moins l'article *Systême* de Rousseau ? Que dis-je ? il l'a lu, cet article. Il en cite, page 12, la page 471, où se trouvent comparés Boëce, Pline & Nichomaque. Comment a-t-il donc pu, d'après cela, attribuer à Pythagore une addition qui lui est au moins postérieure de deux siècles ?

XVIII. « La répétition du *fa*, dans ces quatre tétracordes, & surtout l'addition du *la*, du côté de l'aigu, en changeant le ton primitif du systême, le déterminent entiérement au mode de *la* ; car on ne doit pas oublier que c'étoit toujours en commençant par le son supérieur, que les *Grecs* entonnoient leurs tétracordes ; comme c'est aujourd'hui par le son le plus grave de nos gammes, que nous procédons à l'intonation des sons supérieurs..... C'est aussi pour fortifier l'impression de ce mode de *la*, que Pythagore a dû ajouter aux quatre tétracordes qu'il venoit de former, la corde dite *proslambanomène*, conformément à chacun des systêmes dont nous avons parlé précédemment, qui ont tous leur proslambanomène, cette corde grave qu'on appeloit autrefois la *consonnance*, & qui sert pour ainsi dire d'appui & de fondement au son aigu .... D'ailleurs, l'oreille seule, le besoin de multiplier des points fixes pour l'accord de l'instrument sur lequel étoit exécuté le systême ainsi augmenté ; la terminaison des phrases de chant prises dans le bas du systême ; enfin, le sentiment qui nous porte tous à finir par des sons graves, étoient autant de motifs qui pouvoient bien suffire pour déterminer Pythagore à ajouter cette proslambanomène, quand même les autres systêmes ne lui en auroient pas fourni & l'idée & le modèle. »

1°. Que les *Grecs* des derniers temps aient préféré ou non l'intonation de l'aigu au grave à celle du grave à l'aigu ; qu'ils aient eu ou non des notions de ce que nous appelons *mode* ; qu'ils aient cherché ou non à déterminer ou à fortifier l'impression du mode de *la* par l'addition de la proslambanomène, que nous importent leurs opinions, leurs procédés, leurs changemens, dès que M. L. Roussier convient, *Avertissement*, page 14, que les *Grecs* postérieurs à Pythagore n'avoient plus la connoissance du principe de la musique des Anciens ?

2°. L'auteur des *Entretiens sur l'état de la Musique grecque* s'accorde parfaitement avec Boëce, relativement à l'époque de l'addition de la proslambanomène au grand systême *grec*. « J'ai choisi, dit M. L. Barthélemi, page 21, pour premier degré de cette échelle (du grand systême *grec*), le *si*, & non pas la proslambanomène *la*, comme ont fait les écrivains postérieurs à l'époque de ces Entretiens (vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire). Le silence de Platon, d'Aristote & d'Aristoxène me persuade que de leur temps la proslambanomène n'étoit pas encore introduite dans le systême musical. » D'après quelle autorité, d'après quels indices M. L. R. s'est-il donc déterminé à faire Pythagore auteur de cette addition ?

3°. Le premier caractère de la proslambanomène, c'est de ne faire partie d'aucun tétracorde ; le second, de faire au grave l'octave de la mèse (voyez *Gaudence*, page 10 ; *Aristides-Quintilien*, page 10). Donc il n'y a point de proslambanomène dans les systêmes dont tous les sons font partie de quelque tétracorde ; donc il n'y en avoit point dans l'ancienne lyre *mi fa sol la ; la si♭ ut re :* point dans l'octacorde *mi fa sol la ; si ut re mi :* point dans l'endécacorde d'Ion, *ut re mi fa sol la si ut re mi*, qui n'étoit pas divisé par tétracordes, mais par octaves ; *ut re mi fa sol la si ut ; re mi fa sol la si ut re ; mi fa sol la si ut re mi* (voyez *Euclide*, page 19) : point enfin dans le grand systême chinois, dont le son le plus grave étoit *re*, & la mèse *la*. (Voyez l'*Accord de Rameau*, dans le n°. X.)

4°. « Pourquoi, demande Aristote, Probl. 33, sect. 19, le chant est-il plus facile lorsqu'il procède de l'aigu au grave, que lorsqu'il va du grave à l'aigu ? Et de cette question, établie sur un faux supposé, M. L. Roussier conclut, page 120, que l'intonation directe des *Grecs* se faisoit de l'aigu au grave, & non pas du grave à l'aigu. Quand cela seroit (voyez *Agogé*), s'ensuivroit-il que la corde grave fût la principale de chaque tétracorde ? que l'hypate des hypates fût la *principale des principales ?* Etoit-ce toujours sur l'hypate que se pratiquoit le principal repos ? Non. Le même Aristote nous apprend, Probl. 7, sect. 19, que les Anciens, lorsqu'ils ne montoient leur lyre qu'à sept cordes, c'est-à-dire, lorsqu'ils vouloient passer du systême disjoint au systême conjoint, retranchoient plutôt l'hypate que la nète. Cependant, pour changer *mi fa sol la si ut re mi* en *mi fa sol la si♭ ut re*, il n'y avoit autre chose à faire qu'à retrancher le *mi*, & à baisser le *si*♮ d'un demi-ton. Donc les Anciens préféroient, comme nous, la terminaison *si♭ la sol fa*, à la terminaison *la sol fa mi ;* donc ils ne regardoient pas l'hypate comme la corde principale du mode.

Nota. Je dis que le 33e. Problême d'Aristote porte sur un faux supposé, parce que tant qu'un air n'excède point la portée ni l'étendue de la voix, en prenant exactement ce qu'on appelle en plain-chant la *dominante*, qui, dans les tons authentes, tient le milieu harmonique entre la note la plus grave & la note la plus aiguë, on n'éprouve pas plus de difficulté à monter qu'à descendre, parce que cette dominante, cette *mèse* indique la tension moyenne des cordes de l'organe vocal ; la note aiguë, leur plus grande contraction, & la note grave, leur plus grande dilatation possible. Or, l'usage des *tons* est de la plus haute antiquité dans la musique *grecque* (voyez *Aristides-Quintilien*, page 21). Ces tons avoient même, comme les nôtres, une espèce de dominante, qu'ils appeloient *mèse*, quoique cette corde ne tînt pas toujours le juste milieu entre le grave & l'aigu. « La quatrième corde (de l'heptacorde du systême synemménon, ou de l'ancienne lyre) s'appelle *mèse*, parce que, dit Boëce, *liv. I, ch. 20*,

elle tient le milieu de ſept. »..... « D'autres, dit Bacchius, page 15, définiſſent ainſi la *mèſe :* la corde au grave de laquelle ſe trouve une quarte, & à l'aigu, une quinte..... D'autres : la corde au grave & à l'aigu de laquelle ſe trouve une octave. » Voilà bien trois mèſes dans la muſique grecque; celle de l'ancienne lyre, celle de l'octacorde & celle du grand ſyſtême. Donc les tons, les harmonies grecques avoient, comme le grand ſyſtême, leur mèſe ou leur dominante. Il y avoit ſeulement, entre celle des *Grecs* & la nôtre, cette différence, que l'une étoit mèſe ou moyenne arithmétique entre la nète & l'hypate, & que l'autre, dans les tons authentes, eſt moyenne harmonique, c'eſt-à-dire, que la mèſe grecque (des derniers temps) avoit ſa quarte au grave, & ſa quinte à l'aigu; au lieu que la dominante des tons impairs a ſa quarte à l'aigu, & ſa quinte au grave, pourvu que la quinte du ſon grave ne ſoit point un *ſi*. Mais la mèſe des *Grecs* étoit *dominante*, ſuivant toute la force du terme, c'eſt-à dire, que cette corde étoit, de toutes les cordes du ſyſtême, la plus fréquemment rebattue. Et la preuve, je la tire de M. L. Rouſſier, *Avant-Propos*, page 3. « Deux Problêmes d'Ariſtote touchant la mèſe confirment l'influence que j'attribue ici au ſon *la*, ſur tout le reſte du ſyſtême. *An quod ratio concinendi*, dit ce philoſophe, *aptâ nervorum omnium intentione continetur, quæ nonniſi per habitudinem quamdam ad meſen accommodanda omnibus eſt, ordoque ratione illius diſponi ſingulis debet?* Probl. 36, ſect. 19..... Je ne citerai ici que quelques mots du Probl. 20, même ſection; ils méritent d'être rapportés : *Optimâ quæque melodiæ gratiâ ſæpè meſe utuntur, omneſque probi poetæ crebro ad meſen veniunt : & ſi ab eâ diſceſſerint, ad eam ſtatim revertuntur, nec ullam aliam toties repetunt.* » Or, qu'eſt-ce qu'une dominante? « C'eſt, dit Rouſſeau, article *Dominante*, dans le plain-chant, la note que l'on rebat le plus ſouvent, à quelque degré que l'on ſoit de la tonique. Donc la mèſe des *Grecs* étoit une véritable dominante; donc les *Grecs* avoient une corde ſur laquelle ils pouvoient prendre le *medium* de leur voix, & éviter par-là les cris dans les chants trop aigus, & le râlement dans les chants trop graves; donc la marche aſcendante n'offroit pas plus de difficulté dans le chant *grec*, que la marche deſcendante; donc le trente-troiſième Problême d'Ariſtote ne porte ni ſur un fait, ni ſur une obſervation phyſique, mais ſur une fauſſe opinion de ce philoſophe.

XIX. « Enſuite Pythagore lui-même, ou quelqu'un qui partoit de ſes principes, ajouta à ce ſyſtême un ſeizième ſon, celui préciſément qui nous reſte dans la ſérie expoſée à la page 13; ſavoir : *ſi* ♭ 2187..... Au moyen de ce nouveau ſon, on obtint un tétracorde à part, qu'on appela *ſynemménon* ou *conjoint*..... Ce nouveau tétracorde comporte le mode de *re*..... En ſorte qu'avec ſon inférieur *la ſol fa mi*, il peut nous fournir la gamme deſcendante de ce mode de *re*, ſi l'on veut, à la manière des Anciens, y ajouter la conſonnance, c'eſt-à-dire, l'octave du ſon ſupérieur, la proſlambanomène, en un mot, afin d'avoir les huit ſons diatoniques *re ut ſi* ♭ *la ſol fa mi re*, ſous leſquels nous avons coutume d'enviſager ce mode. »

1°. Ici, M. L. R. n'a pas même en ſa faveur le ſilence de l'hiſtoire; car elle nous apprend très-poſitivement « que Pythagore, pour introduire plus de variété dans le chant, & pour renfermer le ſyſtême *grec* dans un intervalle plus agréable que celui de l'heptacorde, dont le ſon moyen faiſoit une quarte avec l'hypate & une avec la nète (*mi la re : mi fa ſol la ſi* ♭ *ut re*), intercala entre la mèſe & la paramèſe, une corde qu'il ſépara de la mèſe d'un ton, & d'un demi-ton de la paramèſe; » c'eſt-à-dire, qu'il changea, en les hauſſant d'un ton, les cordes *ſi* ♭ *ut re* en *ut re mi*, & qu'il intercala ſa corde *ſi* ♮ entre la mèſe *la* & l'ancienne trite ou paramèſe *ſi* ♭, qui étoit alors un *ut* (voy. *Nichom.*, p. 9). « D'autres diſent, ajoute le même Nichomaque, p. 21, que cette corde introduite pour faire variété, fut intercalée entre la trite & la paranète. » « Lichaon de Samos, dit Boëce, liv. I, ch. 20, y ajouta une huitième corde, qu'il plaça entre la trite ou paramèſe (*ſi* ♭) & la paranète (*ut*)..... La première de ces deux combinaiſons, l'heptacorde, formoit le ſyſtême conjoint ou *ſynemménon ;* la ſeconde, l'octacorde, formoit le *diézeugménon*, » c'eſt-à-dire, que l'une étoit *mi fa ſol la ſi* ♭ *ut re;* l'autre, *mi fa ſol la ſi ut re mi*. Donc le *ſi* ♭ exiſtoit avant Pythagore. Or, l'ordre fondamental, l'ordre harmonique, l'ordre phyſique, en un mot, l'ordre naturel des quintes, eſt *ſi* ♭ *fa ut ſol re la mi ſi* ♮ *:* leur ordre hiſtorique *ſi* ♭ *fa ut ſol re la mi ſi* ♮ *:* l'ordre propoſé par M. L. Rouſſier, *ſi* ♮ *mi la re ſol ut fa ſi* ♭. Donc, l'ordre propoſé par M. L. Rouſſier eſt préciſément l'inverſe de l'ordre hiſtorique & de l'ordre naturel.

2°. Que le tétracorde *la ſi* ♭ *ut re* n'ait été appelé *ſynemménon* qu'après l'invention de l'octacorde, & par oppoſition au tétracorde diézeugménon, je conçois cela. Mais ce que je ne puis concevoir, c'eſt que le tétracorde *la ſi* ♭ *ut re* ait fait partie de l'ancienne lyre, & que néanmoins il ait pour inventeur Pythagore, ou quelqu'un poſtérieur à Pythagore.

3°. Que la baſſe fondamentale du chant *ſi ut re mi* ſoit *ſol ut ſol ut*, ou *ut ut ſol ut* (voyez mon article *Baſſe fondamentale*), *ſi ut re mi* ſera toujours un chant appartenant au mode majeur d'*ut*. Donc *la ſi* ♭ *ut re* eſt un chant en majeur de *ſi* ♭.

« Nous nous entêtons, dit M. L. Rouſſier, p. 147, de vouloir enviſager un mode ſous la dimenſion d'une octave. Cependant les nouvelles découvertes commencent à nous rapprocher de l'idée des *Grecs*. Il faut eſpérer que des recherches réitérées, qu'un examen plus réfléchi des principes, que le haſard, peut-être, ou l'expérience, nous rameneront enfin totalement à ce que nous avoient appris les *Grecs*. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. IV.) Voyez, continue M. L. Rouſſier, l'*Origine des*

modes, par M. Rameau, pièce insérée dans le *Mercure* de juin 1761, dans laquelle ce profond harmoniste commence à voir, comme les *Grecs*, deux modes dans deux tétracordes. Voici ce que disoit ce musicien vraiment philosophe, pag. 152 du *Mercure* : c'est le langage de l'homme de génie. « On » sera peut-être surpris de me voir fonder d'abord » le mode sur deux quintes, ... lorsque portant mes » vues plus loin, je ne fonde ce mode que sur une » seule quinte. Mais le *Code* étoit déjà imprimé jusqu'à la page 215, quand j'en ai entrepris la suite, » sans que j'aie eu le tems de confronter le tout en» semble..... Qu'on a de peine à se désister des » usages !..... Que ne m'en a-t-il pas coûté pour en» tretenir un même mode dans les huit sons diato» niques ! Malgré l'heureuse découverte du *double* » *emploi*, pour pouvoir conserver du moins le senti» ment d'un même mode en pareil cas, je n'ai que » trop senti que le mode s'y changeoit en un autre. » Reconnoissant de plus en plus les droits du tétra» corde, dans les seules cadences qui constituent le » mode, mes yeux se sont enfin ouverts. »

Je ne m'entête point à n'envisager un mode que sous la dimension d'une octave. Je ne recours point à l'octave du *re* pour déterminer le mode auquel appartient le tétracorde *la si♭ ut re*. Comme Rameau, je vois dans toute octave diatonique, *grecque* ou moderne, deux modes bien distincts ; en *la si♭ ut re*, le mode majeur de *si♭* ; & en *mi fa sol la*, le mode majeur de *fa*. Comme Rameau, je prends en montant le tétracorde *si ut re mi*, parce que la basse fondamentale la plus simple, la plus naturelle, *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4, qui est ascendante, donne ce chant en montant & non en descendant (voyez *M. L. Roussier*, pag. 23 & 106) : comme Rameau, enfin, je vois en majeur d'*ut*, & non en mineur de *mi*, ce tétracorde *si ut re mi* (voyez mon article *Basse fondamentale*, n°. IV). Donc je dois voir le tétracorde *la si♭ ut re*, non en mineur de *re*, mais en majeur de *si* bémol.

4°. Il n'est fait mention dans les théoriciens *grecs*, que d'une seule proslambanomène, qui est à un ton au grave de l'hypate des hypates, & ne fait partie d'aucun tétracorde. (Voyez *Euclide*, pag. 17 ; *Nichomaque*, pag. 22 ; *Gaudence*, pag. 10-17 ; *Aristides-Quintilien*, pag. 10, &c.) Donc toute autre proslambanomène que celle-là n'a point de fondement dans l'histoire ; donc le mode de *re*, si mode mineur y avoit dans la musique *grecque*, n'avoit point de proslambanomène.

XX. « C'est à ce *si♭* 2187, dont est formé le tétracorde conjoint ou synemménon, que se sont arrêtés les *Grecs*, soit que Pythagore n'ait pas voulu étendre davantage son systême, soit que le genre chromatique, qu'une plus longue suite de termes jetteroit nécessairement dans les autres tétracordes, lui parût trop efféminé, & par-là dangereux aux mœurs ; car long-temps après Pythagore même, les Lacédémoniens punirent exemplairement le musicien Timothée, pour avoir tenté d'introduire ce genre parmi eux. »

1°. C'est très-probablement par le *si♭* qu'a commencé le systême *grec* ; mais rien ne prouve que les *Grecs* se soient arrêtés à cette corde ; car, ou les demi-tons qui séparoient leurs quinze tropes l'un de l'autre, avoient été tirés de la progression des dièses *fa ut sol re la mi si fa*✕ *ut*✕ *sol*✕, *&c.* ; & dans ce cas, la progression des quintes *grecques* étoit l'inverse de celle de M. L. Roussier ; ou ils avoient été tirés de la progression des bémols, *si mi la re sol ut fa si♭ mi♭ la♭ re♭*, *&c.* ; & dans ce cas, les *Grecs* ne s'étoient point arrêtés au *si* bémol.

2°. Le plus difficile de tous les genres, conséquemment le moins naturel, celui qui a dû être inventé & mis en usage le dernier de tous, c'est sans contredit le genre enharmonique. (Voyez *Aristoxène*, pag. 19 ; *Gaudence*, pag. 6 ; *Aristides-Quintilien*, pag. 19.) Cependant l'origine de ce genre est de la plus haute antiquité (voyez *Aristides*, pag. 21). Donc la distinction des genres est antérieure à Pythagore. Or, c'est à Pythagore lui-même que les *Grecs* attribuent l'art de noter la musique avec les lettres de leur alphabet (voyez *Aristides-Quintilien*, pag. 28) ; & l'ordre consécutif de ces lettres représente les cordes du grand systême *grec* dans le genre enharmonique. Donc Pythagore ne prescrivoit pas l'usage de ce genre, ni, à plus forte raison, celui du genre chromatique, dont l'exécution offre beaucoup moins de difficultés. Il détermina d'ailleurs les rapports des sons du systême *grec* dans les trois genres (voyez *Nichomaque*, p. 14 ; *Jamblique*, p. 102, n°. 120) : rien ne prouve donc qu'il rejetât l'usage du genre chromatique.

3°. « Les Lacédémoniens punirent Timothée pour avoir tenté d'introduire le genre chromatique parmi eux. » — Platon éliminoit aussi de sa république (liv. III) les harmonies lydienne, mixo-lydienne, syntono-lydienne & jastienne. Chacun doit être maître chez soi. Mais la loi des Lacédemoniens à cet égard ne fut jamais celle du reste de la Grèce.

XXI. « Mais ce qui prouve que, chez les Egyptiens, le même systême s'étendoit beaucoup plus loin, soit que ces premiers maîtres des sciences fissent usage des sons ultérieurs que fournit la progression triple pour en obtenir des intervalles chromatiques, soit qu'ils n'employassent que les modulations diatoniques formées de ces mêmes sons, c'est que le même terme 2187, ou *si♭*, le dernier terme qui y soit employé, est précisément celui par où commencent les Chinois pour former leur systême à six cordes, que j'ai traduit à l'article II, par les notes naturelles *mi re si la sol mi.* »

Le systême de Mercure, le systême chinois, celui de Terpandre, celui de Pythagore & le grand sys-

tême *grec* sortent tous, suivant M. L. Roussier, pag. 24, de la progression triple; mais de telle sorte que chacun de ces systêmes, excepté le premier, est égal au systême immédiatement antécédant, augmenté d'un ou de deux termes immédiatement consécutifs de cette progression (voyez ci-dessus la *fig. D*). Voilà le principe qui a dirigé M. L. Roussier, jusqu'à la page 24 de son Mémoire.

Un nouvel ordre de choses se présente à la pag. 27. Chacune des cordes du systême chinois baisse d'un demi-ton, & forme un nouvel accord *mi♭ re♭ si♭ la♭ sol♭ mi♭*, qui n'est plus formé par les cinq premiers termes de la progression *si mi la re sol ut fa si♭*, mais par les cinq derniers de la progression *si mi la re sol ut fa si♭ mi♭ la♭ re♭ sol♭*. Il n'est plus immédiatement dérivé de la lyre de Mercure, mais il est ajouté au grand systême *grec*, pour compléter avec lui le systême égyptien.

1°. Or, est-ce M. L. Roussier qui abandonne, à la page 27, le principe qui le dirigeoit à la pag. 24? Est-ce le principe qui abandonne M. L. Roussier, & qui le force à donner à un seul & même systême deux origines absolument contradictoires? Quoi qu'il en soit, que devient le systême égyptien de la page 64, si le systême chinois n'est pas *mi♭ re♭ si♭ la♭ sol♭ mi♭?* Et s'il n'est pas *mi re si la sol mi*, que deviennent celui de Terpandre, celui de Pythagore & le grand systême *grec*?

Or, le systême élémentaire des Chinois n'a pu être *mi re si la sol mi*, puisque l'introduction du *si* dans les systêmes anciens n'est pas antérieure à Pythagore. Faut-il donc s'en tenir à l'autre formule? Mais si nous la supposons avec M. l'abbé Roussier, p. 28, tirée de la suite des quintes *si♭ mi♭ la♭ re♭ sol♭*; si nous supposons avec M. l'abbé Roussier, p. 24, le grand systême *grec* tiré des quintes *si mi la re sol ut fa si♭*; si nous supposons avec M. l'abbé Roussier, p. 32-33, le systême égyptien formé par la réunion des systêmes *grec* & chinois; si nous supposons enfin avec M. l'abbé Roussier, p. 57, ces trois systêmes tirés d'une seule progression à 12 termes, *si mi la re sol ut fa si♭ mi♭ la♭ re♭ sol♭*, il faudra donc aussi supposer les termes *si♭ mi♭ la♭ re♭ sol♭* employés plus de 600 ans avant les termes *si mi la re sol ut fa si♭*; car les Chinois font leur systême de près de 600 ans antérieur à celui de Mercure. (Voy. l'article *Chinois*, pag. 255-256.) Pour faire quadrer l'ordre des temps avec celui des termes d'une seule progression triple, il faudra donc renverser la progression de la page 57, & dire *sol♭ re♭ la♭ mi♭ si♭ fa ut sol re la mi si♮*, au lieu de *si♮ mi la re sol ut fa si♭ mi♭ la♭ re♭ sol♭*: renversement qui détruit de fond en comble la théorie de M. l'abbé Roussier.

XXII. « Les Egyptiens vouloient-ils faire retenir à leurs initiés l'ordre diatonique entre les sons? ils leur rappeloient celui des planètes. Chacun des sons dits *naturels* répond à l'une d'elles, soit qu'on prenne cet ordre par la plus éloignée, par *Saturne*, soit qu'on le commence par la planète la plus voisine de nous, par la *Lune*. Voici cette correspondance; & je me vois forcé de répéter ici, que c'est sans mystère, sans allégorie, sans autre application que celle de l'ordre des sons à l'ordre des planètes, qu'il faut entendre cette correspondance; car je trouve assez souvent de nos auteurs à estampes qui, n'entendant rien à tous ces rapports, commencent, comme le fait toujours le peuple, par s'en moquer. » Pag. 72.

Ordre diatonique du grave à l'aigu.

Saturne.	Jupiter.	Mars.	Le Soleil.	Vénus.	Mercure.	La Lune.
♄	♃	♂	☉	♀	☿	☾
Si	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
B	C	D	E	F	G	a

Ordre diatonique de l'aigu au grave.

☾	☿	♀	☉	♂	♃	♄
La	*sol*	*fa*	*mi*	*re*	*ut*	*si*
a	G	F	E	D	C	B

1°. Le systême que M. l'abbé Roussier attribue, p. 64, aux Egyptiens, est formé des trois octaves chromatiques, de *sol♭*, & des quatre sons *sol*, *la♭*, *la*, *si♭*, ajoutés à l'aigu, & renferme 40 demi-tons consécutifs, & par conséquent 41 cordes chromatiques. Non que M. l'abbé Roussier attribue aux Egyptiens l'usage du genre chromatique à la manière des *Grecs* ou à la nôtre, « au contraire, dit ce savant, tout me détermine à croire que la musique des Egyptiens n'étoit que diatonique. Mais puisque ces mêmes Egyptiens avoient une progression triple de douze termes, ils avoient par conséquent toutes les modulations diatoniques que fournissent ces termes; d'où je conclus que le diagramme, que le *registre* si l'on veut, qui doit contenir tous les sons nécessaires pour ce diatonique, ne peut dans ce cas qu'être divisé par sémi-tons, divisé *chromatiquement*. » Or, M. l'abbé Roussier réduit à sept toutes les modulations que

fournit dans le genre diatonique le ſyſtême chromatique égyptien ; ſavoir : *ſi ♭ la ♭ ſol ♭ fa ; fa mi ♭ re ♭ ut ; ut ſi ♭ la ♭ ſol ; ſol fa mi ♭ re ; re ut ſi ♭ la ; la ſol fa mi ; mi re ut ſi.*

Ces tétracordes ſont, il faut en convenir, très-ingénieuſement tirés de la ſérie chromatique *ſol ♭ ſol la ♭ la ſi ♭ ſi...... ſi ♭*, & plus ingénieuſement encore diſpoſés en ſyſtêmes conjoints ; car on ne peut nier la conjonction des deux tétracordes de l'ancienne lyre, c'eſt-à-dire, du plus ancien ſyſtême diatonique connu en *Grèce*, qui fut auſſi, comme on va le voir, celui des Egyptiens. Mais comme le ſyſtême muſical-planétaire des Egyptiens ne donne, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, p. 73, d'autre ſérie que celle des ſons *ſi ut re mi fa ſol la*, & de leurs octaves, il faut, ou rejeter la ſérie chromatique de la page 64, ou le ſyſtême diatonique-planétaire de la page 73.

2°. L'ordre diatonique aſcendant étoit tellement l'ordre direct d'intonation chez les Anciens, qu'il paroît avoir été plus reſpecté chez eux que l'ordre direct des planètes ; car on trouve dans l'antiquité les deux applications ſuivantes des planètes aux cordes du ſyſtême muſical, ou, ſi l'on veut, des cordes aux planètes. (Voyez *Nichomaque*, p. 33.)

mi	Hypate.	Saturne.	La Lune.
fa	Parhypate.	Jupiter.	Mercure.
ſol	Hypermèſe.	Mars.	Vénus.
la	Mèſe.	Le Soleil.	Le Soleil.
ſi ♭	Paramèſe.	Vénus.	Mars.
ut	Paranète.	Mercure.	Jupiter.
re	Nète.	La Lune.	Saturne.

Or, de ces deux ordres de planètes il y en certainement un qui eſt inverſe ; & je ne vois nulle part qu'ils aient ainſi renverſé l'ordre diatonique des ſons ; & je ne ſais d'où M. l'abbé Rouſſier a tiré la ſérie

☾	☿	♀	☉	♂	♃	♄.
La	*ſol*	*fa*	*mi*	*re*	*ut*	*ſi.*

3°. Ce n'eſt pas de l'hypate des hypates à la mèſe, mais de l'hypate des mèſes à la nète ſynemménon que doit ſe prendre le ſyſtême des ſons conſacrés par les Egyptiens aux planètes (voyez *Nichomaque*, p. 33) ; c'eſt-à-dire, que leur ſyſtême diatonique-planétaire n'étoit pas, comme le prétend M. l'abbé Rouſſier, p. 73, *ſi ut re mi fa ſol la*, mais *mi fa ſol la ſi ♭ ut re.* Or, à quelque nombre d'octaves qu'on porte ce dernier ſyſtême, on n'y trouvera pas l'hexacorde *mi ♭ ſol ♭ la ♭ ſi ♭ re ♭ mi ♭.* Donc *mi ♭ ſol ♭ la ♭ ſi ♭ re ♭ mi ♭* n'étoit pas le ſyſtême élémentaire des Chinois.

4°. Que la correſpondance des ſons aux planètes fût purement nominale, ou qu'elle renfermât quelque allégorie ; que les Egyptiens aient nommé les cordes de leur ſyſtême diatonique *Saturne*, *Jupiter*, *Mars*, &c., comme nous les nommons *ut re mi*, &c. ; ou qu'ils aient voulu repréſenter, par cette attribution, les rapports des ſons entr'eux tirés du rapport des orbites céleſtes, ou toute autre choſe que nous ne pouvons plus deviner, que nous importe, dès que nous connoiſſons l'ordre des planètes, & l'ordre des ſons qui leur étoient conſacrés ? Cependant M. l'abbé Rouſſier, qui veut, p. 71-72, que cette application ſoit entendue ſans myſtère & ſans allégorie, ne peut s'empêcher, p. 80, de recourir au ſens allégorique, pour prouver que la progreſſion triple étoit le principe de la muſique égyptienne. « Je laiſſe, dit-il, aux ſavans le ſoin d'expliquer comment la plupart des objets repréſentés par ces ſignes (du Zodiaque) ſont devenus des divinités ;..... pourquoi la théologie païenne faiſoit le Soleil & la Lune enfans de Saturne ; de même qu'on pourroit, dans un très-bon ſens, dire que le *mi* & le *la*, dans l'exemple de la progreſſion qu'on vient de voir, ſont engendrés du terme *hypate* ou *ſi*..... *Notà.* Il faut remarquer que les Egyptiens offroient, trois fois le jour, du parfum à Oſiris (fils de Saturne), & que la fête d'Oſiris ſe célébroit de trois en trois ans. On ſait quelle idée les Anciens avoient du nombre 3 : *Qui primus*, dit Théon de Smyrne, *habet initium*, *medium & finem*, *propterea de illo primo enuntiatur hæc vox* : *OMNIA*. *In ternario vel omnia facimus.* » Mais, 1°. Théon de Smyrne parle-t-il là de propriétés muſicales ? Si ce qu'il dit, p. 157, du nombre 3 doit s'entendre de la progreſſion muſicale triple, il faudra donc conclure de ce qu'il dit, p. 159, du nombre 5, &, p. 161, du nombre 7, que les Egyptiens avoient auſſi des progreſſions muſicales quintuples & ſeptuples. Or, M. l'abbé Rouſſier n'en convient pas. (Voyez *Avertiſſement*, p. 16, & *Mémoire*, p. 205.)

2°. Le ſyſtême muſical-planétaire des Egyptiens étoit (ſuivant M. l'abbé Rouſſier),

♄	♃	♂	☉	♀	☿	☾,
Si	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*,

&, arrangé par quintes en deſcendant,

♄	☉	☾	♂	☿	♃	♀.
Si	*mi*	*la*	*re*	*ſol*	*ut*	*fa.*
1	3	9	27	81	243	729.

Or, la corde *ſi* repréſentant *Saturne*, pour que la corde *mi* repréſentât *Oſiris*, ſuivant la conjecture de M. l'abbé Rouſſier, p. 80, il faudroit que le Soleil ☉, qui répond à *mi*, & Oſiris, euſſent été, chez les Egyptiens, le même aſtre ou la même divinité. Or, écoutons Plutarque, *De Iſis & Oſiris.* « On dit que Rhéa s'eſtant meſlée ſecrétement à la deſrobée avec *Saturne*, le Soleil s'en apperçut, qui la maudit, priant en ſes malédictions qu'elle ne peuſt jamais enfanter ni mois ni an ; mais que Mercure eſtant amoureux de celle déeſſe, coucha avec elle ; & que depuis jouant aux dez avec la Lune, il lui gagna la ſeptantième partie de ſes illuminations, tant

que les mettant ensemble, il en fit cinq jours qu'il ajousta aux trois cent soixante de l'année, que les Egyptiens appellent maintenant les jours épactes, les célébrant & solemnisant comme estant les jours de la nativité des dieux, pour ce qu'au premier jour nasquit Osiris. » Donc Osiris n'étoit pas le Soleil. Macrobe, *Saturnal.*, liv. I, chap. 21, semble à la vérité dire le contraire. Mais il faut remarquer que Macrobe, depuis le chapitre 17 jusqu'à la fin du premier livre, ne considère les dieux du paganisme ni astronomiquement, ni théologiquement, mais hiéroglyphiquement; qu'il prétend, chap. 17, que tous les dieux représentent le Soleil; qu'Apollon, Liber, Mars, Sérapis, Adonis, Attis (déesse des Phrygiens), *Osiris*, Horus, Némésis, Saturne, Jupiter, ne sont autre chose que le Soleil; que les douze signes du Zodiaque sont relatifs à la nature du Soleil, c'est-à-dire, que ces signes ou ces prétendues divinités en représentent les différens attributs : opinion particulière de Macrobe, qui n'a rien de commun (ni par conséquent de contradictoire) avec le récit de Plutarque. Donc encore une fois, Osiris n'étoit pas le Soleil; donc la triple oblation faite par jour à Osiris, ni sa fête triennale, n'ont aucun rapport au 3 qui représente le *mi* dans la série des quintes *si mi la re sol ut fa;* donc Osiris ne répondoit point à la mèse du système musical-planétaire des Egyptiens.

XXIII. « Comme les sons diatoniques ne sont que le résultat du principe qui leur donne l'être; comme ce principe n'est autre chose que la progression triple, les Egyptiens y avoient fait correspondre les jours de la semaine, afin de rappeler ainsi tout d'un coup, par l'ordre que gardent les jours entr'eux, un certain nombre de termes de cette progression, & conséquemment tous les sons qui leur correspondent.

Saturnedi.	Soldi.	Lundi.	Mardi.	Mercredi,	Jeudi.	Vendredi.
♄	☉	☾	♂	☿	♃	♀
1	3	9	27	81	243	729.
Si	*mi*	*la*	*re*	*sol*	*ut*	*fa*

C'est là ce qu'on peut appeler le petit système des Egyptiens, le système des sept sons naturels, contenus, comme on voit, dans une série de quintes ou quartes, dont la proportion détermine celle des degrés diatoniques qu'il est aisé d'en former, en rapprochant mutuellement ces sons au moyen des octaves. »

1°. Platon ne vit dans les quaternaires de Pythagore que les proportions double & triple, 1, 2, 4, 8 : 1, 3, 9, 27 (voyez son *Timée;* voyez aussi Plutarque, *de la Création de l'ame*); & les Platoniciens, aveuglément attachés à cette explication, poussèrent, je ne dirai pas la folie, mais la bonhomie au point de rejeter les calculs astronomiques par lesquels Archimède avoit essayé de déterminer les distances des planètes entr'elles, uniquement parce que ces distances ne formoient ni proportion double, ni proportion triple. (Voy. Macrobe, *Song. de Scip.*, liv. II, ch. 3.) Nous ne savons pas si ce furent les *Grecs* qui, sous le règne des Lagides, portèrent en Egypte cette erreur de la philosophie de Platon, ou si les Egyptiens y tombèrent d'eux-mêmes, après la perte du véritable principe de leur système musical; mais « cet usage de rapporter les jours de la semaine aux planètes, qui a passé des Egyptiens à toutes les nations, n'est pas de la première antiquité; car, autant que je puis voir, il ne se trouve point chez les anciens *Grecs*, » dit Dion-Cassius, *Hist. rom.*, liv. 37; & c'est M. l'abbé Roussier lui-même, p. 73, qui me fournit cette autorité.

2°. A l'égard du bronze qu'a trouvé M. l'abbé Roussier dans Montfaucon, *Supplément à l'Antiquité expliquée*, Paris, 1724, tom. I, chap. 7, pl. 17, qui constate, suivant lui, cet ordre des jours de la semaine chez les Egyptiens, je dis qu'en le supposant *antique*, en le supposant *égyptien*, il ne fait pas le rapport des planètes aux jours de la semaine plus ancien que ne le suppose Dion-Cassius. Il prouve, si l'on veut, jusqu'à un certain point, l'usage de la progression triple, mais il n'en détermine pas le degré d'antiquité; & cette antiquité probablement ne remonte pas jusqu'à Pythagore, « qui ne faisoit point estime du *trois*, » dit Plutarque, *des Opinions des Philosophes*, liv. I, n°. 5.

3°. Quant à l'application des heures du jour aux planètes (voyez *M. l'abbé Roussier*, p. 78), Dion-Cassius ne dit pas positivement qu'elle se fît chez les Egyptiens; mais que c'est une des manières d'expliquer comment a pu se faire l'application des jours de la semaine à ces mêmes planètes. Donc Dion-Cassius ne suppose pas cette application des heures plus ancienne que celle des jours.

XXIV. « Le sacré *quaternaire* a servi principalement aux Pythagoriciens pour l'établissement du *canon harmonique*. C'est au moyen de ce canon, qu'en divisant successivement la proslambanomène en deux, en trois, en quatre parties, & comparant ensemble ces différentes parties, on obtient d'abord toutes les cordes nommées *fixes* ou *stables* du système des *Grecs*, savoir, les quatre sons *si mi la re*, qui sont comme les points cardinaux de ce système; & que répétant ensuite l'opération sur différentes parties de la corde, ou sur d'autres cordes montées à l'unisson de l'une des parties de celles-ci, on trouve les sons *sol ut fa si*♭...... Enfin, ce même quaternaire fournit dans le modèle 1, 2 & 2, 4, les deux octaves d'étendue que porte le système des *Grecs*. » Pag. 39.

1°. Quelqu'usage qu'aient fait du quaternaire les

ſoi-diſans Pythagoriciens dont nous avons les théories, il eſt certain qu'il n'avoit point été imaginé pour régler les diviſions de la proſlambanomène, puiſque cette corde ne fut ajoutée au grave du ſyſtême *grec* que long-temps après Pythagore (voyez *Proſlambanomène*), ni pour fixer l'étendue du ſyſtême *grec*, puiſque ce ſyſtême, du temps de Pythagore, n'excéda pas l'étendue de l'octave ou de l'octacorde.

2°. L'ordre chronologique des tétracordes *grecs* détruit radicalement l'ordre progreſſif dont M. l'abbé Rouſſier fait le principe des ſyſtêmes anciens. Le dernier tétracorde ajouté au grand ſyſtême *grec* fut celui de Lamproclès, *fa* ♯ *ſol la ſi*. Le pénultième fut celui de Pythagore, *ſi ut re mi*. Les deux premiers furent ceux de l'ancienne lyre, *mi fa ſol la* & *la ſi* ♭ *ut re*. Les cordes fixes de ces tétracordes ſont *re la*, *la mi*, *mi ſi* & *ſi fa* ♯, ou *re la mi ſi fa* ♯, ou, en retranchant le tétracorde de Lamproclès, qui ne fut pas généralement admis, *re la mi ſi* ; ordre naturellement & chronologiquement direct de quintes, dont l'ordre *ſi mi la re* n'eſt qu'un renverſement.

3°. Les Platoniciens n'employoient pour la confection du canon harmonique que les facteurs 2 & 3, c'eſt-à-dire, qu'ils condenſoient le grand ſyſtême par quartes, quintes & octaves (Voy. *Théon de Smyrne*, p. 136.) Ptolémée, Didyme, Eratoſthènes, Archytas & les Pythagoriciens y employoient la progreſſion arithmétique 1, 2, 3, 4, 5, &c. (Voyez la *Table des genres* dans Ptolémée, *Harmon.*, liv. I, chap. 16. Mais ni l'une ni l'autre méthode ne nous indique l'origine du ſyſtême primitif, du ſyſtême élémentaire des *Grecs*, du tétracorde.

1°. Une ſuite de quintes conjointes, comme *ſi mi la re ſol ut fa*, ou *fa ut ſol re la mi ſi*, ne donne pas plutôt le ſyſtême conjoint *ſi ut re mi fa ſol la*, que le ſyſtême disjoint *mi fa ſol la ſi ut re mi* ; elle ne donne pas plutôt l'une des ſept octaves *grecques* que l'autre (voyez *Barypycne*) ; pas plutôt le tétracorde ſous la forme *ſi ut re mi*, que ſous les formes *ut re mi fa* ou *re mi fa ſol*. 2°. La progreſſion naturelle ou arithmétique 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c., donne l'échelle diatonique-harmonique *ut re mi fa ſol la fa ſi ut* ; mais cette échelle ne donne pas plus directement le tétracorde *ſi ut re mi*. Donc, ni le canon harmonique des Pythagoriciens, ni celui des Platoniciens n'indique le véritable principe du tétracorde.

Donc, ſi le quaternaire de Pythagore eſt le principe du ſyſtême muſical des Anciens, il faut convenir que le quaternaire n'a été entendu ni par Platon, ni par les ſoi-diſans Pythagoriciens.

XXV. « Si l'on veut à préſent, dans le ſyſtême que j'ai expoſé à la page 64 (le grand ſyſtême des Egyptiens), prendre exactement en montant tout ce qui doit y être vu en deſcendant,....... l'on aura, à peu de choſe près, le ſyſtême des Modernes, réſultat d'une partie des erreurs que chaque ſiècle a vu naître ſur la muſique, depuis que, des prêtres Egyptiens, cette ſcience a paſſé en des mains profanes & maladroites. »

1°. Et ces erreurs ſont d'avoir pris, d'après l'indication de la nature, les quintes à l'aigu, & non pas au grave du ſon fondamental ; d'avoir rendu les tierces majeures & mineures des *Grecs* conſonnantes comme celles du corps ſonore, en ſubſtituant le rapport de $\frac{80}{64} = \frac{5}{4}$ à celui de $\frac{81}{64}$, qui les rendoit inſupportablement diſſonnantes ; d'avoir ajouté ces tierces, rendues conſonnantes, au-deſſus de l'accord *grec* d'octave quinte & quarte, pour avoir l'accord harmonique 1, 2, 3, 4, 5, 6, *ut ut ſol ut mi ſol*, qui ſe réſout dans la ſenſation unique du ſon fondamental *ut* 1 (voyez *Cornet*) ; d'avoir enfin, par une légère altération des quintes, rendu notre clavier chromatique propre à l'exécution de ſept à huit modes au moins, au lieu d'en avoir quinze faux, comme ceux des Ariſtoxéniens & des Platoniciens, dont toutes les tierces & les ſecondes mineures étoient altérées d'un demi-quart de ton, &c. : & toutes ces erreurs (au tempérament près) furent celles de Pythagore (voyez *Quaternaire*) ; & il les avoit puiſées chez les prêtres égyptiens, dont il tenoit ſon quaternaire, qui eſt, dit M. l'abbé Rouſſier, p. 147, l'abrégé des principes qu'on lui attribue. La théorie de Pythagore étoit donc celle des Egyptiens. Le ſyſtême des Egyptiens n'étoit donc pas auſſi différent du nôtre que le ſuppoſe M. l'abbé Rouſſier.

2°. L'intonation directe des Anciens procédoit du grave à l'aigu : M. l'abbé Rouſſier l'a fait procéder de l'aigu au grave...... La progreſſion triple aſcendante donne les cordes ſtables du ſyſtême *grec* dans leur ordre harmonique & hiſtorique : M. l'abbé Rouſſier les tire de cette même progreſſion priſe en deſcendant..... Le quaternaire, ou la baſſe fondamentale 1, 2, 3, 4, engendre, dans l'ordre de leur intonation naturelle ou directe, tous les tétracordes du ſyſtême *grec* condenſé : M. l'abbé Rouſſier les fait dériver de la progeſſion triple, quoiqu'elle ne donne point de tiers de ton, & que ſon troiſième terme *ut* ♭ 531441 faſſe une eſpèce de quart de ton ſous le *ſi* 524288, ſous lequel il ne doit point y en avoir, puiſqu'il n'y a, dans le genre enharmonique, aucun tétracorde du grand ſyſtême *grec* dont le *ſi* ſoit la parhypate..... C'eſt Pythagore qui a inventé les notes du ſyſtême *grec* dans les trois genres : M. l'abbé Rouſſier borne Pythagore à l'uſage du genre diatonique, parce qu'il eſt impoſſible à M. l'abbé Rouſſier de tirer de la progreſſion triple les rapports des ſix couleurs du grand ſyſtême *grec*..... *Mi ſol la ut re mi*, *mi fa ſol la ut re mi*, ſont les formules du ſyſtême chinois & de celui de Terpandre : M. l'abbé Rouſſier les repréſente ſous les formules *mi ſol la ſi re mi*, *mi ſol la ſi ut re mi*..... *La ſi* ♭ *ut re* eſt le premier & le plus ancien des tétracordes du grand ſyſtême *grec* : M. l'abbé Rouſſier le place le dernier..... Enfin, le ſyſtême primitif, le ſyſtême élémentaire des Anciens, c'eſt

c'eſt le tétracorde, le tétracorde diatonique; & « quelques auteurs anciens, dit M. l'abbé Rouſſier, p. 108, parlent de la lyre de Mercure comme d'un compoſé de quatre cordes par degrés conjoints. »..... M. l'abbé Rouſſier ne peut trouver dans ſa progreſſion triple, ni en montant ni en deſcendant, le principe d'un ſyſtême diatonique de quatre cordes, puiſqu'il eſt impoſſible d'accorder, ni par quintes ni par quartes, quatre ſons diatoniques, quelque part que ſoit placé le demi-ton, ſoit au grave, comme dans *ſi ut re mi*, ſoit à l'aigu, comme dans *ut re mi fa*, ſoit au milieu, comme dans *re mi fa ſol*, ſoit enfin qu'il n'y ait point de demi-ton, comme dans le triton *fa ſol la ſi*.

On pourroit donc, ſans s'expoſer à l'erreur, *prendre exactement en montant* ce que M. l'abbé Rouſſier a vu en deſcendant; *n'admettre qu'un mode* dans la gamme des Egyptiens, dans laquelle M. l'abbé Rouſſier en a vu deux; *placer les ſémi-tons majeurs où ſe trouvent les mineurs*, &c. &c.

On peut donc, ſans craindre de contrarier ni l'hiſtoire ni l'expérience, chercher le principe de la muſique ancienne par une voie directement oppoſée à celle qu'a ſuivie M. l'abbé Rouſſier.

Ce n'eſt cependant pas l'érudition qui a manqué à l'auteur du *Mémoire ſur la Muſique des Anciens*; ce ſavant ouvrage eſt un ample répertoire de tous les matériaux littéraires relatifs à l'état de la queſtion; mais un peu trop de défiance des opinions des derniers Pythagoriciens a jeté l'auteur dans une erreur de Timée de Locres, adoptée par Platon.

On ne peut pas non plus refuſer à M. l'abbé Rouſſier une profonde connoiſſance de l'harmonie; ſon *Traité des accords* eſt un des meilleurs ouvrages qu'on ait faits dans le ſyſtême de la baſſe fondamentale. Or, c'étoit préciſément dans l'harmonie qu'il falloit chercher le principe de Pythagore; mais M. l'abbé Rouſſier a regardé l'harmonie des Modernes comme une ſcience trop peu exacte, & comme un art trop peu naturel, pour oſer en attribuer la connoiſſance & l'uſage aux Anciens.

Avec beaucoup moins d'érudition que n'en a montré M. L. Rouſſier dans ſon Mémoire, Rameau a découvert un principe auquel il ne manque, pour être celui de Pythagore, que ce qui manquoit eſſentiellement à la baſſe fondamentale, je veux dire le mouvement fondamental d'octave.

Principe ſur lequel étoit fondée la Muſique des Grecs, des Egyptiens, des Chinois, &c., ſuivant Rameau.

Le grand ſyſtême, le ſyſtême immuable des *Grecs*, étoit renfermé dans l'étendue de deux octaves, dont les ſons répondoient, dans le genre diatonique-ſyntonique, aux cordes ſuivantes du ſyſtême moderne:

A.	♮	C	D	E.	E	F	G	a.	a	b	c	d.	♮	c	d	e.	e	f	g	aa.
La.	*Si*	*ut*	*re*	*mi.*	*Mi*	*fa*	*ſol*	*la.*	*La*	*ſi♭*	*ut*	*re.*	*Si*	*ut*	*re*	*mi.*	*Mi*	*fa*	*ſol*	*la.*

Mais avant l'addition de la proſlambanomène, « Lamproclès, Athénien, ayant apperçu que la diſjonction n'eſt pas là où preſque tous les autres la penſoient, ains vers le haut & aigu, en fit une telle forme, comme depuis la paramèſe juſqu'à l'hypate des hypates; » comme:

♮	C	D	E.	E	F	G	a.	a	b	c	d.	♮	c	d	e.	e	f	g	aa.	f♯	g	aa	♮♮.
Si	*ut*	*re*	*mi.*	*Mi*	*fa*	*ſol*	*la.*	*La*	*ſi♭*	*ut*	*re.*	*Si*	*ut*	*re*	*mi.*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la.*	*fa♯*	*ſol*	*la*	*ſi.*

Voyez Plutarque, *de la Muſique*.

Il eſt évident que la mèſe de la première de ces formules fut a-*la*, & celle de la ſeconde ♮ *ſi*; mais après l'addition de la proſlambanomène, la mèſe du ſyſtême de Lamproclès fut ♭*ſi*.

C'eſt probablement à cette formule de Lamproclès que fait alluſion Nichomaque, p. 35. « Ceux, dit-il, qui donnent deux mèſes au grand ſyſtême *grec*, y comptent dix-huit cordes; ceux qui n'en admettent qu'une, n'en comptent que quinze. » C'eſt qu'apparamment ceux qui rejetoient le tétracorde de Lamproclès n'avoient à leur inſtrument qu'une ſeule corde entre la mèſe & la trite diézeugménon (entre *la* & *ut*), dont les deux différens degrés de tenſion donnoient à volonté la paramèſe & la trite ſynemménon (le *ſi* ♮ & le *ſi* ♭); mais que les Lamprocliens avoient autant de cordes à leur inſtrument que de ſons à leur ſyſtême. Or, il eſt clair qu'après l'addition de la proſlambanomène, le ſyſtême de Lamproclès fut compoſé de dix-huit ſons.

Quoi qu'il en ſoit, ces deux formules ſe décompoſent en pluſieurs formules partielles à huit, à ſept, à ſix, à cinq & à quatre cordes, parmi leſquelles il s'agit de découvrir le ſyſtême primitif & élémentaire. Pour cela il faut commencer par en retrancher la proſlambanomène, corde étrangère au ſyſtême *grec*, qui n'y fut ajoutée que la dernière, & lorſque la muſique des *Grecs* avoit déjà ceſſé de produire les merveilleux effets que lui attribuent les hiſtoriens les plus exacts de cette nation. Or, l'octacorde ne peut être ce ſyſtême élémentaire: on a vu ci-deſſus que l'heptacorde lui eſt beaucoup antérieur. Ce n'eſt pas l'heptacorde, puiſqu'il ſe diviſe lui-même en deux tétracordes ſemblables, *mi fa ſol la*, *la ſi♭ ut re*. Ce n'eſt pas l'hexacorde: pour en trouver cinq complets dans le grand ſyſtême *grec* (ſix dans celui

de Lamproclès), il faudroit ajouter deux cordes au grave de l'hypate des hypates. (Voyez mon article *Gamme.*) Or, ces deux cordes seroient hors du grand systême *grec*, puisque la proslambanomène elle-même n'en faisoit pas partie. Enfin, ce n'est pas le pentacorde; car le grand systême *grec* n'est formé de pentacordes semblables, ni conjoints ni disjoints, mais de simples tétracordes tous semblables au tétracorde des hypates, au tétracorde *si ut re mi*. Donc le tétracorde est l'élément du grand systême *grec*; c'est le sentiment des auteurs anciens. Il l'est donc aussi du systême musical-planétaire des Egyptiens, qui étoit le même que celui de l'ancienne lyre. (Voyez ci-dessus, n°. XXI.) On peut donc regarder le tétracorde comme l'élément de tous les systêmes anciens.

Il est même très-probable que l'accord de la plus ancienne lyre fut un simple tétracorde : tétracorde diatonique pour le chant; tétracorde consonnant ou symphonique pour l'accompagnement. Ce qui n'empêche point qu'il n'y ait eu, presque dans le même temps, une lyre diatonique heptacorde, une symphonique dicorde, une tricorde, &c., mais toutes puisées, comme on va voir, dans la même source qui a produit le tétracorde, c'est-à-dire, dans la basse fondamentale.

« Je ne dispute point aux Anciens, dit Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, le mérite d'avoir excellé dans la mélodie; je conviendrai, si l'on veut, qu'ils ont connu l'harmonie, quoique ce fait soit encore contesté. Mais ce que je prétends, c'est qu'ils ont ignoré les vrais fondemens de l'une & de l'autre, *les vrais fondemens de la mélodie*, puisqu'ils n'étoient point en état de rendre raison pourquoi telle ou telle échelle ou succession de sons étoit composée de tels ou tels sons, plutôt que de tous autres; pourquoi par conséquent tel son pouvoit ou ne pouvoit pas succéder à tel autre; ce que c'étoit qu'un mode, & quels étoient les rapports des modes entr'eux; *les vrais fondemens de l'harmonie*, puisqu'il n'est pas concevable que des musiciens qui n'étoient pas en état de rendre raison de la succession d'un son à un autre, fussent plus éclairés sur la consonnance de deux ou de plusieurs sons : aussi leur harmonie se réduisoit-elle, selon toute apparence, à l'*octave*, à la *quinte* & à la *quarte*, puisqu'ils ont toujours traité les *tierces* & les *sixtes* de dissonances. »

Ibidem. « S'ils ont fait des progrès étonnans du côté de la mélodie, s'ils ont avancé avec quelqu'assurance dans ses voies, c'est qu'ils étoient secrétement guidés par la nature : c'étoient des aveugles qui croyoient marcher d'eux-mêmes, & qu'elle conduisoit, mais à qui le manque de principes rendoit nécessairement bien des routes impraticables ou fermées. Ce seroit un miracle plus grand qu'aucun de ceux qu'on raconte de leurs compositions, si, n'étant point éclairés sur la nature de la succession des sons qui composoient leurs échelles, ils n'avoient rencontré aucune difficulté insurmontable dans l'usage qu'ils en faisoient. »

Idem. Générat. harmon., p. 217. « Pythagore, selon le rapport unanime, après avoir tiré la quinte & la quarte de la division de l'octave, trouva le *ton* dans la différence de cette quinte avec cette quarte, puis ajoutant ce ton à un autre pareil, dont il forma l'intervalle appelé *diton*, il chercha la différence de ce diton avec la quarte, & du tout forma le tétracorde diatonique, dont l'addition à lui-même donne le systême complet. »

Ibidem. « On pourroit dire aussi, comme nous l'avons annoncé dans le chapitre VI, que cet auteur a tiré son systême de la progression triple : l'un n'est pas plus certain que l'autre. Mais à cela près, tous les Anciens étant partis de là, toutes leurs conséquences étant directement tirées des genres diatonique, chromatique & enharmonique, dont ils n'ont puisé la source que dans des hypothèses, dans des suppositions, chacun ayant même donné tels rapports qu'il a voulu aux intervalles dont se forment ces genres (voyez *Ptolémée*), on n'en peut conclure autre chose, sinon que tous leurs raisonnemens, tous leurs calculs n'aboutissent à rien dans la musique. »

Ibidem. « Ignorer d'ailleurs l'harmonie qui est le principe du principe de tous ces genres, car c'est l'ignorer que d'en parler comme les Anciens; je ne dis pas même ignorer la succession fondamentale, ce seroit leur trop demander : ignorer tout cela, c'est bien ignorer la musique. »

Ibidem. « Si l'on s'en rapporte aux écrits qui nous restent d'eux, ils ne nous ont donné que des raisonnemens & des calculs, qui, pour n'être pas fondés sur le véritable principe, sont non-seulement vagues & de peu d'utilité par rapport à l'objet, mais souvent faux, quoiqu'ils trouvent encore des partisans. »

Ibidem. « Quoiqu'Aristoxène eût trouvé le véritable tempérament dans la proportion géométrique, il fut néanmoins blâmé de tous ses contemporains, parce qu'effectivement il ne l'avoit pas su fonder. »

Ibidem. Préface, p. 5. « Le but de tous les auteurs en musique, tant anciens que modernes, a été d'abord de trouver les rapports d'une succession diatonique, telle que l'oreille la suggère dans cet ordre de sons *ut re mi fa*, &c., sans se mettre en peine si cet ordre étoit effectivement le premier de tous, si l'oreille, en le suggérant, n'y sous-entendoit rien de plus, si la nature enfin n'avoit pas en elle d'autres secrets plus cachés qu'il fallût développer; puis ils ont bâti là-dessus : quel fondement! »

Ibidem. « Et d'où ont-ils tiré ces tons & ces demi-tons qui forment une pareille succession, lorsqu'on ne distingue dans la résonnance du corps sonore que l'octave, la quinte & la tierce majeure du son fondamental? Si l'on n'y distingue en effet que ces consonnances, on ne connoît donc que cela, & par

conſéquent on ne pouvoit partir que de là ; on ne pouvoit d'abord imaginer de ſucceſſions poſſibles qu'entre ces mêmes conſonnances. »

Ibidem. « J'ai reconnu que tous les principes ſur leſquels on avoit prétendu fonder la muſique, ſoit chez les Anciens, ſoit chez les Modernes, naiſſoient au contraire de la choſe même, c'eſt-à-dire, de l'harmonie qui réſulte de la réſonnance d'un corps ſonore ; d'où il n'a pas été difficile de concevoir la raiſon pourquoi on avoit fait encore ſi peu de progrès dans ſa théorie. »

Ibidem, pag. 157. *Origine des tétracordes.* « La ſeule quinte donne tout ce que ce titre embraſſe (c'eſt-à-dire, le genre diatonique, les tétracordes, les ſyſtêmes de muſique, la mélodie, &c.)..... La quinte, reconnue pour la plus parfaite des conſonnances, doit être notre principal objet dans la ſucceſſion ; ainſi nous devons examiner avant toute choſe quel peut être ſon produit en pareil cas..... Suppoſons, pour cet effet, la ſucceſſion fondamentale & alternative d'*ut* à *ſol*, & examinons tous les ordres dans leſquels

1 3

leurs harmoniques *ut ſol mi* & *ſol re ſi* pourront ſe

3 5 6 9 15

ſuccéder..... Tous les intervalles devant être réduits à leurs moindres degrés, pour qu'ils puiſſent être renfermés dans les bornes de l'octave, nous devons d'abord en uſer de la ſorte à l'égard des ſons harmoniques donnés par les fondamentaux, pour en tirer les moindres degrés poſſibles..... Prenons donc, pour cet effet, le plus grand terme de ces ſons harmoniques, qui eſt 15 ; approchons-en les autres autant que nous le pourrons, en les portant à leurs octaves les plus voiſines de ce terme 15, nous aurons *ſi*, *ut*, *re*, *mi.* »

15 16 18 20

Ibidem, pag. 60. « C'eſt juſtement de cet ordre diatonique que nous venons de découvrir, & qu'on ne peut pouſſer au-delà de quatre ſons, excepté qu'on n'ajoute un troiſième ſon fondamental à la quinte des deux qui ont fourni cet ordre ; en quel cas on ne feroit que répéter la même choſe une quinte plus haut ou plus bas : c'eſt juſtement, dis-je, de cet ordre diatonique que les *Grecs* ont formé leurs ſyſtêmes diatoniques, auxquels ils ont donné le nom de *tétracordes.* Vous en voyez l'origine dans la ſucceſſion fondamentale par quintes, & s'ils n'y ont pas ſuivi les mêmes rapports, on peut juger à préſent de quel côté vient l'erreur. »

Ibidem. « Il eſt étonnant que les Anciens aient ainſi découvert l'une des premières conſéquences du principe, ſans s'être apperçus de ce principe, ſans l'avoir même ſuivi dans les rapports qu'ils aſſignent aux intervalles de leurs tétracordes. On voit par-là ce que peut l'oreille, mais en même temps les égaremens où elle peut nous jeter, quand on n'a point d'autre guide dans ſes recherches. »

Obſervations. I. « Je ne diſpute point aux Anciens le mérite d'avoir excellé dans la *mélodie.* »

« Je vous ai ſurpris, dit un des interlocuteurs des *Entretiens ſur la Muſique des Grecs* (*Voyage d'Anacharſis*, chap. XXVII, t. III, pag. 96), je vous ai ſurpris dans une eſpèce de raviſſement. — Je ne ceſſe de l'éprouver depuis que je ſuis en Grèce ; l'extrême pureté de l'air qu'on y reſpire, & les vives couleurs dont les objets s'y parent à mes yeux, ſemblent ouvrir mon ame à de nouvelles ſenſations..... Nous prîmes de là occaſion de parler de l'influence du climat. (*Hyppocr.*, *De aere*, cap. 55, &c. *Plato, in Timæo*, tom. III, p. 24.) Philotime attribuoit à cette cauſe l'étonnante ſenſibilité des *Grecs*, ſenſibilité, diſoit-il, qui eſt pour eux une ſource intariſſable de plaiſirs & d'erreurs, & qui ſemble augmenter de jour en jour. — Je croyois au contraire qu'elle commençoit à s'affoiblir. Si je ne me trompe, dites-moi donc pourquoi la muſique n'opère plus les mêmes prodiges qu'autrefois ? — C'eſt qu'elle étoit autrefois plus groſſière ; c'eſt que les nations étoient encore dans l'enfance. Si à des hommes dont la joie n'éclateroit que par des cris tumultueux, une voix accompagnée de quelque inſtrument faiſoit entendre une mélodie très-ſimple, mais aſſujettie à certaines règles, vous les verriez bientôt, tranſportés de joie, exprimer leur admiration par les plus fortes hyperboles : voilà ce qu'éprouvèrent les peuples de la Grèce avant la guerre de Troye. Amphion animoit par ſes chants les ouvriers qui conſtruiſoient la forteresse de Thèbes, comme on l'a pratiqué depuis lorſqu'on a refait les murs de Meſſène (*Pauſan.*, lib. 4, cap. 27) : on publia que les murs de Thèbes s'étoient élevés aux ſons de ſa lyre. Orphée tiroit de la ſienne un petit nombre de ſons agréables : on dit que les tigres dépoſoient leur fureur à ſes pieds. — Je ne remonte pas à ces ſiècles reculés ; mais je vous cite les Lacédémoniens diviſés entr'eux, & tout-à-coup réunis par les accords harmonieux de Terpandre (*Plut. de muſ.*, tom. II, p. 1146 *Diod. ſic. fragm.*, tom. II, p. 639. Edit. Weſſel.) ; les Athéniens entraînés par les chants de Solon dans l'île de Salamine, au mépris d'un décret qui condamnoit l'orateur aſſez hardi pour propoſer la conquête de cette île (*Plut. in Solon.* tom. I, p. 82) ; les mœurs des Arcadiens adoucies par la muſique (*Polyb.*, lib. 4, p. 289. *Athen.*, lib. 14, p. 626), & je ne ſais combien d'autres faits qui n'auront point échappé à vos recherches. — Je les connois aſſez pour vous aſſurer que le merveilleux diſparoît dès qu'on les diſcute (*Mém. de l'Acad. des Belles-lettres*, t. V, pag. 133). Terpandre & Solon dûrent leurs ſuccès plutôt à la poéſie qu'à la muſique, & peut-être encore moins à la poéſie qu'à des circonſtances particulières. Il falloit bien que les Lacédémoniens euſſent commencé à ſe laſſer de leurs diviſions, puiſqu'ils conſentirent à écouter Terpandre. Quant à la révocation du décret obtenu par Solon, elle n'étonnera jamais ceux qui connoiſſent la légèreté des Athéniens. L'exemple des Arcadiens eſt plus frappant. Ces peu-

ples avoient contracté, dans un climat rigoureux & dans des travaux pénibles, une férocité qui les rendoit malheureux. Leurs premiers législateurs s'apperçurent de l'impression que le chant faisoit sur leurs ames. Ils les jugèrent susceptibles du bonheur, puisqu'ils étoient sensibles. Les enfans apprirent à célébrer les dieux & les héros du pays. On établit des fêtes, des sacrifices publics, des pompes solemnelles, des danses de jeunes garçons & de jeunes filles. Ces institutions, qui subsistent encore, rapprochèrent insensiblement ces hommes agrestes. Ils devinrent doux, humains, bienfaisans. Mais combien de causes contribuèrent à cette révolution? La poésie, le chant, la danse, des assemblées, des fêtes, des jeux, tous les moyens enfin qui, en les attirant par l'attrait du plaisir, pouvoient leur inspirer le goût des arts & l'esprit de société. On dut s'attendre à des effets à peu près semblables, tant que la musique étroitement unie à la poésie, grave & décente comme elle, fut destinée à conserver l'intégrité des mœurs; mais depuis qu'elle a fait de si grands progrès, elle a perdu l'auguste privilége d'instruire les hommes & de les rendre meilleurs. »

II. « Je conviendrai, si l'on veut, qu'ils ont connu l'harmonie, quoique ce fait soit encore contesté. » (Voyez l'article *Contre-point chez les Anciens*. Voyez aussi l'article *Harmonie*.)

III. « Mais ce que je prétends, c'est qu'ils ont ignoré les vrais fondemens de l'une & de l'autre. »

C'est-à-dire, la basse fondamentale, qui est un produit primitif, un résultat immédiat de la résonnance du corps sonore. Or, on a vu ci-dessus, n^{os}. VIII & IX, que cette résonnance ne fut point inconnue aux Anciens; & il m'est démontré qu'ils en ont tiré une basse fondamentale plus naturelle, plus complète, plus régulière que celle de Rameau.

IV. « Aussi leur harmonie se réduisoit-elle, selon toute apparence, à l'*octave*, à la *quinte* & à la *quarte*, puisqu'ils ont toujours traité les *tierces* & les *sixtes* de dissonnances. »

1°. Une harmonie qui n'emploie que ces trois consonnances, n'est pas susceptible d'une grande variété; mais enfin, elle peut donner des parties stationnaires, des ascendantes, des descendantes & des mixtes; & conséquemment des parties *concertantes*.

2°. Les tierces, & conséquemment les sixtes, étoient réputées dissonnantes dans la musique *grecque*. Donc elles ne pouvoient entrer dans l'harmonie: la conséquence n'est pas juste. Les secondes, les quintes superflues, &c., sont des dissonnances: sont-elles exclues de l'harmonie moderne?

3°. Ptolémée & les Pythagoriciens s'accordoient, avec toutes les autres sectes de la musique *grecque*, à rejeter les tierces du nombre des consonnances. (Voyez *Ptolém.*, liv. I, ch. VI & VII.) Mais dans la pratique, les tierces de Ptolémée & des Pythagoriciens n'étoient pas plus dissonnantes que les nôtres, puisque leurs tierces majeures étoient dans le rapport de 4 à 5, & conséquemment leurs tierces mineures dans celui de 5 à 6. (Voyez *ibidem*, ces Rapports, dans la table qui est à la fin du ch. XVI.)

V. « Si les Anciens ont avancé avec quelqu'assurance dans les voies de la mélodie, c'est qu'ils étoient secrètement guidés par la nature. »

Et par qui donc le sont les mélodistes modernes? par l'harmonie? Quelques-uns d'eux s'en sont vantés: mais *credat Judæus Apella: non ego.* Il en est de la mélodie comme du jeu d'un instrument à touches mobiles, tel que le violon, la viole, le violoncelle, &c. Jouer juste de ces instrumens, c'est en diviser les cordes en rapports harmoniques; mais il n'est pas nécessaire de connoître ces rapports pour atteindre à cette justesse: c'est la pratique qui la donne; c'est la nature qui donne le chant.

La mélodie est un produit de l'harmonie: sans doute, comme l'harmonie est un produit de la basse fondamentale. Mais il est plus difficile de composer du chant sans le secours de l'harmonie, qu'il ne l'étoit avant Rameau, qu'il ne l'est encore aujourd'hui, de faire de l'harmonie sans le secours de la basse fondamentale.

VI. « Pythagore, selon le rapport unanime, après avoir tiré la quinte & la quarte de la division de l'octave, trouva le *ton*, &c., & du tout forma le *tétracorde* dont l'addition à lui-même donne le systême complet. »

Il ne faut pas espérer de pouvoir jamais nous former une juste idée ni des principes, ni de l'état de la musique ancienne, tant que nous ne distinguerons pas le systême de Pythagore d'avec les corrections que ce philosophe fit au systême *grec*. Après avoir changé le systême de l'ancienne lyre en octacorde; après avoir montré aux *Grecs* sur le monocorde, les véritables rapports de l'octave, de la quinte & de la quarte; après leur avoir prouvé que les rapports, appliqués aux cordes fixes du systême disjoint, étoient entr'eux comme 6, 8, 9, 12; Pythagore leur fit observer que le *ton* de la disjonction, c'est-à-dire, l'intervalle du *la* au *si*, dans l'accord *mi la si mi*,
6 8 9 12
étoit la différence de la quarte *mi la* à la quinte *mi si*, & que ce *ton* étoit dans le rapport de huit à neuf. (Voyez *Nichomaque*, pag. 13-14-15)..... Donc, dans le systême de Pythagore, tous les tons étoient de 8 à 9; donc le demi-ton de son tétracorde diatonique étoit de 243 à 256; donc Pythagore accordoit tout son systême par quartes, par quintes & par octaves; donc, &c., voilà les conséquences que Platon tira du récit des Pythagoriciens, ou qu'il trouva peut-être toutes déduites dans le *Traité du*

Pythagoricien Philolaüs, qu'il acheta si cher en Sicile. (Voyez Diog. Laërce, *Vie de Philol.*) Voilà l'origine de ce systême, dont Platon affecta de chercher le principe & les rapports dans le mécanisme général de l'Univers. (Voyez son *Timée*; voyez aussi Plut., *de la Création de l'ame.*)

Mais ce systême *diatonique syntonique*, dont tous les tons sont majeurs, & qui conséquemment peut s'accorder par quartes, quintes & octaves, comment le concilier avec le second quaternaire de Pythagore, 1, 3, 5, 7? car les termes 5 & 7 ne peuvent être accordés avec 1 & 3, ni par quartes, ni par quintes, ni par octaves. Platon sentit toute la force de cette objection; &, convaincu qu'il lui seroit plus facile de réformer Pythagore que de l'interpréter, il substitua le quaternaire 1, 3, 9, 27, au quaternaire 1, 3, 5, 7. « Le quaternaire qui est tant célébré par les Pythagoriciens est de trente-six, lequel a cela d'admirable, qu'il est composé des quatre premiers pairs (2, 4, 6, 8), & des quatre premiers non-pairs (1, 3, 5, 7), & se fait par la quatrième couple ou conjugaison des nombres mis ensemble de rang..... *Ici se trouve une lacune dans le texte, mais un peu plus haut, après une autre lacune*,..... la première copulation est d'un & de deux, la seconde de trois & de quatre, la troisième de cinq & de six, la quatrième de sept & de huit, laquelle, assemblée avec les premières, faict le nombre carré de trente-six. Mais le quaternaire des nombres que Platon a posez à une plus parfaicte génération, étant les pairs multipliés par les intervalles pairs, & les non-pairs par intervalles non-pairs; car elle contient, premièrement, l'unité, comme la souche première des nombres tant pairs que non-pairs, & au-dessous d'elle, le deux & le trois, qui sont les premiers nombres plats; & puis quatre & neuf les premiers quarrez; & puis huit & vingt-sept les premiers cubiques, l'unité étant mise hors de compte. » Plutarque, *de la Création de l'ame.*

Plutarque est, sans contredit, l'un des plus judicieux écrivains de l'antiquité; mais ici le Platonicien Plutarque jure un peu *in verba magistri.* Quel est l'unique objet des quaternaires de Platon? De représenter les quatre cordes fixes, *re la mi si* du grand systême *grec*, accordées par douzièmes, 1, 3, 9, 27, & rapprochées par octaves, 1, 2, 4, 8: en voilà toute l'utilité & tout le mystère. Or, ce quaternaire est évidemment insuffisant dans le systême de Lamproclès, dont le *fa* ✲ est une des cordes fixes. Quant aux tétracordes, Platon, pour en déterminer les rapports, est forcé de recourir à la proportion arithmétique & à l'harmonique (voyez *Plut.*, *ibid.* §. XV, & *de la Musique*), & cela pour en obtenir un seul genre & une seule couleur. Au lieu que, de la seule progression arithmétique naturelle, 1, 2, 3, 4, 5, &c., poussée seulement jusqu'au huitième terme, Pythagore déduit clairement le principe, l'harmonie, l'accord, les genres & les rapports du tétracorde, & par conséquent de tous les systêmes de la musique ancienne. Je demande au judicieux Plutarque, de quel côté est la plus parfaite génération.

VII. « On pourroit dire aussi que Pythagore a tiré son systême de la progression triple: l'un n'est pas plus certain que l'autre. »

Pas plus certain; car ni l'une ni l'autre de ces suppositions ne s'accorde avec le quaternaire 1, 3, 5, 7. D'ailleurs, n'oublions pas que « Pythagoras ne faisoit point estime du trois. » Plut., *des Opinions des Philos.*, liv. I, §. VI.

VIII. « Quoiqu'Aristoxène eût trouvé le tempérament dans la proportion géométrique, il fut néanmoins blâmé de tous ses contemporains, parce qu'effectivement il ne l'avoit pas su fonder. »

Jamais Aristoxène ne pensa au tempérament, qui n'a point lieu dans la musique vocale (voyez *Tempérament*), & qui étoit absolument inutile dans la musique *grecque*, puisque toutes les tierces y étoient réputées dissonnantes. (Voyez *Aristox.*, pag. 20.) Aristoxène, qui rejetoit de la théorie musicale toute espèce de calcul (voyez *ibid.* pag. 32), s'étoit, il est vrai, imaginé (pag. 21) que le genre diatonique faisoit usage de moitiés de ton, le chromatique de tiers de ton, & l'enharmonique de quarts de ton. Mais sur les représentations des Pythagoriciens, ou peut-être de ceux de ses disciples, qui étoient plus familiers que lui avec le calcul, il prétend, pag. 46, que c'étoit sans fondement qu'on lui faisoit partager un ton en deux, en trois & en quatre parties égales. « Sans doute, dit-il, ceux qui m'attribuent cette absurdité ne mettent point de différence entre ces expressions: moduler un ton divisé en trois parties, & prendre le tiers d'un ton. » Restriction qui signifie, je crois, que les parties de ton que moduloit Aristoxène n'en étoient ni la juste moitié, ni le juste tiers, ni le juste quart. On ne peut donc le regarder comme l'auteur de cette division de l'octave en douze demi-tons égaux, que lui attribue Rameau, & qu'il vouloit qu'on substituât au tempérament moderne.

IX. « Le but de tous les auteurs en musique, tant anciens que modernes, a été d'abord de trouver les rapports d'une succession diatonique, telle que l'oreille la suggère dans cet ordre de sons, *ut re mi fa*, &c., sans se mettre en peine si cet ordre étoit effectivement le premier de tous. »

Il faut excepter Pythagore du nombre de ces auteurs. Quoiqu'il eût proposé aux *Grecs* le systême disjoint, quoiqu'il leur en eût indiqué les rapports, il ne s'ensuit pas de là qu'il le regardât comme une formule indépendante de tout autre ordre de sons. Il savoit que ce systême se résout, comme celui de l'ancienne lyre, en deux tétracordes semblables; & il savoit que le tétracorde est un produit naturel d'une basse fondamentale plus simple que celle que lui attribue Rameau. (Voyez mon article

Basse fondamentale, n°. IV.) Or, la théorie de Pythagore fut celle des Egyptiens. (Voyez le *Mémoire sur la Musique des Anciens*, p. 146.)

X. « Ignorer d'ailleurs l'harmonie..... ignorer la succession fondamentale..... c'est bien ignorer la musique. »

Nous ne savons pas, nous ne saurons jamais au juste ce que c'étoit que l'harmonie des *Grecs*; mais il nous reste assez de notions de celle de Pythagore, pour pouvoir assurer que la nôtre n'est régulière que dans les points où elle lui ressemble.

XI. « Et d'où ont-ils tiré ces tons & demi-tons, qui forment une pareille succession, lorsqu'on ne distingue dans la résonnance du corps sonore que l'octave, la quinte & la tierce majeure du son fondamental? »

Le limma & l'apotôme dérivent de la progression des quintes (voyez *Limma* & *Apotôme*); mais ces intervalles ne paroissent pas avoir été reçus dans la musique de Pythagore; car la superparticularité (c'est-à-dire, les rapports de n à $\overline{n+1}$, en supposant n un nombre entier) est, suivant Ptolémée, *liv. I*, *ch.* 15, la première loi des tétracordes dans tous les genres; & cette loi se trouve rigoureusement observée dans les formules du Pythagoricien Archytas. (Voy. *ibid. ch.* 16.) Elle l'est dans tous les rapports des consonnances pythagoriques (voyez *Ptolémée*, *ibid.*, *ch.* 5); elle l'est dans les mariages pythagoriques des nombres impairs avec les nombres pairs adjacens (voyez *Plutarque*, *de la Création de l'ame*, §. XII & XXVII); elle l'est enfin dans les rapports pythagoriques des demi-tons de 16 à 17, de 17 à 18; & des quarts de tons de 32 à 33, de 33 à 34, de 34 à 35 & de 35 à 36 (Voyez *Aristides*, pag. 114 & 115.) Donc la superparticularité peut être regardée comme une loi, & comme la première loi de la théorie de Pythagore. Et sur quel fondement est-elle assise? Sur la résonnance du corps sonore, dont tous les harmoniques forment une suite de rapports superparticuliers de 1 à 2, de 2 à 3, de 3 à 4, de 4 à 5.... de n à $\overline{n+1}$. C'est de la résonnance du corps sonore que Pythagore a tiré la basse fondamentale du tétracorde & son harmonie. Donc c'est à la même source qu'il a puisé sa loi de la superparticularité.

XII. « Si l'on ne distingue en effet que cette résonnance (de l'octave, de la quinte & de la tierce majeure) du son fondamental, on ne connoît donc que cela; & par conséquent on ne pouvoit partir que de là : on ne pouvoit d'abord imaginer de successions possibles qu'entre ces mêmes consonnances. »

Mais on y distingue encore autre chose. Il est certain, 1°. que les harmoniques du corps sonore ne sont pas seulement $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$; mais $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{8}$ *Générat. harmon.*, pag. 10. Donc les deux premiers termes de la basse fondamentale de Rameau devoient être $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$; 2°. que le genre chromatique commence avec la proportion quintuple, c'est-à-dire, avec le mouvement fondamental de tierce majeure, ou de $\frac{1}{4}$ à $\frac{1}{5}$. *Démonstration du principe de l'harmonie*, pag. 90. Donc la basse fondamentale du genre diatonique, ou du tétracorde *si ut re mi*, devoit s'arrêter au quatrième terme; donc elle devoit être $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$; 3°. que la trompette donne les seize premiers termes de la progression harmonique, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, &c., *& plus, quand on le peut*, *Générat. harm.*, pag. 61, & que les différens sons ne sont autre chose que ceux que l'air tire des différentes parties aliquotes du corps total, c'est-à dire, du corps sonore, *ibid.*, pag. 19. Donc le son *ut* $\frac{1}{}$ a pour quinzième harmonique *si* $\frac{1}{15}$, qui peut se résoudre sur la double octave de *ut* $\frac{1}{2}$. Donc le chant *si ut*, $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{16}$, peut être considéré comme le produit de la basse fondamentale *ut ut*, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$; donc le tétracorde *si ut re mi* pouvoit avoir pour basse fondamentale *ut ut sol ut*, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$. $\frac{1}{4}$, ou par les vibrations 1, 2, 3, 4; 4°. qu'il y a des successions qui ne peuvent se pratiquer, parce que les harmoniques qui les forment en sont inappréciables à l'oreille, & dont on éprouve cependant l'effet à la faveur de leur basse fondamentale; *Démonst. du principe de l'Harmonie*, *Préface*, pag. xvj; que les intervalles que forment ces harmoniques sous-entendus s'accordent toujours très-parfaitement avec leur basse fondamentale, *ibid.*, pag. xvij; & que les Anciens ont fait usage de ces successions sous-entendues dans l'harmonie moderne, *ibid.* pag. xvj. Donc les Anciens ont pu employer la succession *si ut*, comme produit de la basse fondamentale *ut ut*; donc ils l'ont fait, puisque le premier quaternaire de Pythagore étoit, par les vibrations, 1, 2, 3, 4; & que les historiens attribuent à Mercure une lyre accordée sans dissonnance, par octave, quinte & quarte. (Voyez au commencement de cet article, le passage de Boëce, *liv. I*, *ch.* 20); donc la basse fondamentale du tétracorde devoit être (par les vibrations) 1, 2, 3, 4, & non pas 3, 4, 3, 4.

XIII. « J'ai reconnu que les principes sur lesquels on avoit prétendu fonder la musique, soit chez les Anciens, soit chez les Modernes, naissoient au contraire de l'harmonie qui résulte de la résonnance d'un corps sonore. »

Pythagore fit la même observation; mais il en tira un meilleur parti que Rameau, parce qu'il donna plus d'extension que lui à la série des harmoniques du corps sonore, qu'il porta jusqu'au trente-sixième terme.

XIV. « La quinte, reconnue pour la plus parfaite des consonnances, doit être notre principal objet dans la succession : ainsi nous devons examiner, avant toute chose, quel peut être son produit en pareil cas. »

1°. L'ordre des consonnances formées par la série des harmoniques est en procédant du grave à l'aigu, octave, quinte, quarte, tierce majeure, &c. Donc l'ordre des mouvemens fondamentaux doit être octave, quinte, quarte, &c., tel fut l'ordre de la basse fondamentale de Pythagore.

2°. « Quoiqu'il y ait, dit Rameau, *Génération harmonique*, pag. 33, une différence entre les deux termes d'une octave, leur presqu'égalité les rapproche tellement à l'oreille, qu'elle les confond presque toujours dans l'unisson, surtout dès qu'il s'agit d'apprécier un intervalle qui en excède les bornes; enfin, tout le monde est d'accord sur la presqu'égalité de ces deux sons ou termes de l'octave, & de la réunion de tous les intervalles dans son étendue. » Or, on ne peut pas en dire autant de la quinte : donc elle n'est pas la plus parfaite des consonnances. Voyez d'ailleurs mon article *Basse fond.*, n°. I. Aussi, dans le quaternaire 1, 2, 3, 4, l'octave tient-elle la première place.

3°. L'octave est la plus parfaite des consonnances; mais dans la basse fondamentale, on ne peut la confondre avec l'unisson, puisqu'elle ne porte pas la même harmonie. (Voyez mon article *Basse fondamentale*, n°. I, *neuvième expérience.*) Aussi les Pythagoriciens ne croyoient-ils point à l'identité des octaves, puisqu'ils admettoient la quarte au nombre des consonnances, & qu'ils en rejetoient la onzième. Voyez Ptolémée, *liv. I*, *chap.* 5 : aussi Pythagore faisoit-il porter au premier son fondamental de l'octave, l'accord impair 1, 3, 5, 7; & au second, l'accord pair 2, 4, 6, 8.

XV. « Vous voyez l'origine des tétracordes *grecs* dans la succession fondamentale par quinte; & si les *Grecs* n'y ont pas suivi les mêmes rapports, on peut juger à présent de quel côté vient l'erreur. »

1°. Le musicien philosophe Rameau est le premier qui ait osé porter le flambeau de l'analyse dans cet immense chaos de règles qu'une aveugle expérience avoit dictées aux harmonistes modernes pour y chercher le principe de toutes ces lois musicales; & sa première découverte est la BASSE FONDAMENTALE, source commune du chant & de l'harmonie : & le premier résultat de ce principe général, c'est l'antique TÉTRACORDE, élément commun du systême mélodique des *Grecs* & du nôtre. Quel heureux, quel glorieux succès! Ah! si Rameau, formant sa basse fondamentale sur la série naturelle des premiers harmoniques, ou sur le premier quaternaire de Pythagore, n'y eût pas oublié le mouvement d'octave! il nous eût rendu l'harmonie des Anciens; il eût été le père de l'harmonie moderne; il eût doublé la gloire qu'il s'est acquise par ses compositions musicales; il n'eût enfin partagé, ni avec de vains commentateurs, ni avec de jaloux critiques, l'honneur d'une si admirable découverte : *Nec in hâc despectus parte jaceret.*

2°. Quoi qu'il en soit, laissons maintenant les faux Pythagoriciens chercher les rapports du tétracorde dans le systême planétaire; laissons Platon les chercher dans le mécanisme général de l'Univers, & écoutons la nature qui nous les dicte clairement par l'organe des corps sonores. La basse fondamentale *sol*, *ut*, *sol*, *ut*, nous fait entendre un chant *si*, *ut*, *re*, *mi*, formé comme le tétracorde *grec*, d'un demi-ton, d'un ton & d'un ton. La basse fondamentale *ut*, *ut*, *sol*, *ut*, nous donne le même chant, les mêmes rapports. Donc les rapports du tétracorde *grec* sont, comme ceux du diatonique intense de Ptolémée, 15, 16, 18, 20. Voyez ces rapports dans Ptolémée.

(Chiffres imprimés au-dessus des notes : 3 ; 4 3 4 ; 15 16 18 20 ; 1 2 3 4.)

XVI. « Il est étonnant que les Anciens aient ainsi découvert l'une des premières conséquences du principe, sans s'être apperçus de ce principe; sans l'avoir même suivi dans les rapports qu'ils assignent aux intervalles de leurs tétracordes. »

Terminons cet article par un coup d'œil sur la succession des différens systêmes de musique des Anciens; il suffira pour nous convaincre qu'ils ont connu ce principe, & qu'ils en ont fait une application plus juste & plus étendue que les Modernes.

XVII. « On doit juger, dit Rousseau, art. *Systême*, de l'état & des progrès de l'ancien *systême* par ceux des instrumens destinés à l'exécution; car ces instrumens accompagnant à l'unisson les voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de sons différens qu'il en entroit dans le *systême*. Or, les cordes de ces premiers instrumens se touchoient toujours à vide; il y falloit donc autant de cordes que le systême renfermoit de sons; & c'est ainsi que dès l'origine de la musique, on peut, sur le nombre des cordes de l'instrument, déterminer le nombre des sons du systême. »

On doit juger de l'état & des progrès de l'ancien systême par ceux des instrumens destinés à l'exécution. Ce principe, vrai dans sa généralité, souffre néanmoins quelques exceptions assez considérables.

Car ces instrumens accompagnant à l'unisson les voix, &c. Les Anciens avoient des instrumens à deux cordes : avoient-ils aussi une mélodie à deux sons? Ils avoient des instrumens dont l'accord n'étoit formé que d'intervalles consonnans, comme *si♭ si♭ fa si♭*, octave, quinte et quarte; comme *ut fa si♭*, quarte & quarte; comme, &c. Etoient-ce là des chants propres à la musique vocale?

Les cordes de ces premiers instrumens se touchoient toujours à vide. Il faut en excepter au moins le *monocorde* & le *simicion*. (Voyez *Monocorde.*)

Le *simicion* étoit monté à trente-cinq cordes. Voyez *Jul. Poll. liv. IV*, *chap.* 9. Il représentoit donc le

grand clavier chromatique des *Grecs*, lorsque leur système n'avoit encore que treize modes, cinq tétracordes, & point de proslambanomène; car de l'hypate des hypates à la nète du tétracorde hyperboléon, il y avoit deux octaves moins un ton. Donc les treize modes du temps d'Aristoxène étant placés à un demi-ton l'un de l'autre, formoient un clavier chromatique de trois octaves moins un ton, c'est-à-dire, de trente quatre demi-tons, ou de trente-cinq cordes chromatiques. Or, il est évident que, pour exécuter sur le simicion, dans le genre enharmonique & dans les différentes couleurs des autres genres, il falloit qu'il y eût à cet instrument une mécanique à peu près semblable à celle de nos harpes, au moyen de laquelle on pût, par un seul registre, ou une seule pédale, monter toutes les cordes moyennes à l'accord d'un genre quelconque; ou qu'il y eût une graduation fixe, comme dans nos guitarres, mandores, &c., au moyen de laquelle on pût faire accidentellement chaque intervalle chromatique ou enharmonique par un doigté particulier.

D'ailleurs, l'usage habituel du monocorde, dont les *Grecs* ne pouvoient se passer pour accorder leurs instrumens, l'usage de ce monocorde divisé par des chevalets mobiles (voyez *Ptolémée*, *liv. II*, *chap.* 12), n'a-t-il pas dû naturellement donner aux *Grecs* l'idée de tirer différens sons d'une même corde par des chevalets fixes, comme dans nos guitarres?

Enfin, il n'est point fait mention, chez les Anciens, d'instrumens accordés par quarts de ton. Il falloit donc que les Anciens eussent trouvé le moyen de changer à volonté l'accord total de leurs cordes mobiles, ou l'accord particulier de chacune d'elles. On ne peut donc pas supposer qu'ils touchoient toutes leurs cordes à vide. (Voyez cependant les *Entretiens sur la musique des Grecs*, *ubi suprà*. Voyez aussi *Ptolémée*, *liv. II*, *ch.* 16.)

Passons maintenant à l'examen des principaux systêmes de musique des Anciens, & des instrumens qui les représentoient.

1°. Je ne m'arrêterai point au *monocorde*, que les Anciens appeloient encore *Phandure* & *Canon* (voyez *Nichomaque*, pag. 8.) Les théoriciens s'en servoient pour y chercher les rapports des intervalles; les accordeurs d'instrumens ne pouvoient s'en passer que dans les genres ou les couleurs qui pouvoient s'accorder par quartes & par quintes; mais le monocorde ne paroît pas avoir été chez les Anciens un instrument de pratique.

2°. Les plus simples de tous les instrumens destinés, chez les Anciens, à l'exécution, sont le *dicorde*, dont St. Clément Alex. *Strom. liv. I*, attribue l'invention aux Assyriens, & la *pectis* à deux cordes, dont parle Sopater dans Athénée, *liv. IV*, *p.* 183. Or, qu'on demande à quelque musicien que ce soit, quel peut avoir été l'usage d'un instrument à deux cordes touchées à vide? il vous répondra qu'un instrument de cette espèce ne peut faire que l'office de deux timbales, sous un chant qui reste constamment dans un seul & même mode. Or, deux timbales s'accordent à la quarte l'une de l'autre: elles représentent donc la basse fondamentale par quarte du chant qu'elles accompagnent. Quelle étoit la formule de chant, la gamme, le systême mélodique des Anciens avant Terpandre? Le tétracorde, seul ou conjoint. (Voyez le *Mémoire de M. L. Roussier*, p. 108.) Une seule quarte pourroit-elle faire la basse du systême conjoint? Non, car puisque *si ut re mi* est le produit de la basse fondamentale *sol ut*, *sol ut*, qui est en *ut*, *mi fa sol la* doit être celui de la basse fondamentale, *ut fa ut fa*, qui est en *fa*; & *la si♭ ut re*, celui de *fa si♭ fa si♭*, qui est en *si♭*. Donc une seule quarte ne peut représenter que la basse fondamentale d'un seul tétracorde; donc, lors de l'invention du *dicorde*, le systême mélodique des Anciens n'étoit encore composé que d'un seul tétracorde; donc la *lyre de Mercure* fut un simple tétracorde diatonique. Or, l'heptacorde répondoit aux notes modernes *mi fa sol la si♭ ut re*. (Voyez ci-dessus, n°. XXI.) Il étoit donc composé de deux tétracordes, l'un en *fa*, l'autre en *si♭*. Or, *si♭* étant la génération de *fa*, nous devons, dans l'ordre des temps, placer naturellement le tétracorde en *si♭* avant le tétracorde en *fa*. Il est donc vraisemblable que l'accord de la lyre diatonique de Mercure fut *la si♭ ut re*; & l'un de ses accompagnemens, *fa si♭ fa si♭*. Donc vraisemblablement *fa si♭* fut l'accord de la *pectis* & du *dicorde*.

3°. Quelques auteurs ne donnent à la lyre de Mercure que quatre cordes (voyez le *Mémoire de M. L. Roussier*, p. 108; voyez aussi les monumens rapportés dans le *Dialogue sur la musique des Grecs*); & les uns accordent diatoniquement cette lyre, les autres symphoniquement. (Voyez le Mém. déjà cité, *ibid.*) Il n'y a point là de contradiction; car nommant *la si♭ ut re* les cordes de la lyre diatonique de Mercure, il ne s'agit que de trouver une lyre à quatre cordes, qui puisse lui servir d'accompagnement; nous allons prendre pour cela, dans Athénée, *liv. IV*, *p.* 183, *la grande scyndapse à quatre cordes, semblable à une lyre*, & nous aurons bien réellement deux lyres à quatre cordes, une grande & une petite; une lyre de chant & une lyre d'accompagnement; une lyre & une *basse de lyre*. L'accord de cette basse, nous le trouvons dans Boëce, qui donne à Mercure une lyre dont l'accord est octave, quinte & quarte, & point de dissonnance; *Nil vero in eis esset inconsonum.* (Voyez le passage entier dans mes observations sur le Mém. de M. L.R. art. *Grecs*, n°. I.) Boëce, ignorant l'harmonie; Boëce, vivant plus de 2000 ans après Mercure, plus de 900 ans après Pythagore; Boëce, voyant dans la basse de l'octacorde, *ut fa sol ut*, ces mêmes consonnances d'octave, de quinte & de quarte, que la

la tradition attribuoit à la lyre de Mercure; Boëce a bien pu confondre & a réellement confondu l'accompagnement du système diatonique de Pythagore avec l'accompagnement du système diatonique de Mercure, la basse de Pythagore avec celle de Mercure; mais la tradition que nous a conservée Boëce nous suffit pour le redresser. *Octave, quinte & quarte, & point de dissonnance*, voilà la tradition. Donc *ut fa sol ut* n'est pas l'accord en question; car *fa sol* est une dissonnance, dans les principes mêmes de Boëce. (Voyez mes observations sur ce passage, *loc. cit.*) Il n'y a d'ailleurs plus à douter, d'après l'existence du *dicorde*, que le tétracorde n'ait été le système diatonique de Mercure. Or, *ut fa sol ut* ne peut être la basse du tétracorde: donc *ut fa sol ut* n'est pas la basse de Mercure.

Mais enfin la basse de Mercure doit satisfaire à ces trois données, doit réunir ces trois caractères: 1°. être formée d'octave, de quinte & de quarte; 2°. ne renfermer aucune dissonnance; 3°. faire l'accompagnement du chant *la si♭ ut re*. Or, l'accord *si♭ si♭ fa si♭* remplit ces trois conditions; car *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4, est non-seulement l'ordre le plus naturel & le plus consonnant qu'on puisse donner aux intervalles d'octave, de quinte & de quarte, mais il forme l'accord le plus consonnant que puissent produire trois intervalles quelconques réunis. (Voyez mes art. *Basse fond.* & *Cornet.*) *Ut ut sol ut* est en outre la basse fondamentale la plus naturelle du chant *si ut re mi*. (Voyez mon art. *Basse fond.* n°. IV.) Or, la basse *si♭ si♭ fa si♭* est au chant *la si♭ ut re*, comme *ut ut sol ut* est à *si ut re mi*. Donc *si♭ si♭ fa si♭* satisfait aux conditions du problême. A ces convenances ajoutez encore que l'accord *si♭ si♭ fa si♭*, 1, 2, 3, 4, représente le premier quaternaire de Pythagore. (Voyez *Théon*, pag. 146.) Donc *si♭ si♭ fa si♭* représente l'accord de la lyre symphonique de Mercure.

4°. Au simple tétracorde dut naturellement succéder le système conjoint, *mi fa sol la si♭ ut re*, qui fut l'accord de l'instrument que les *Grecs* postérieurs à Pythagore nommèrent *l'ancienne lyre*, par opposition à la lyre octacorde, mais qu'à Sparte on nommoit *cythare*. Or, puisque la quarte *fa si♭* est la basse fondamentale du tétracorde *la si♭ ut re*, il est évident que les quartes conjointes, *ut fa si♭*, forment la basse des tétracordes conjoints, *mi fa sol la si♭ ut re*; & cet accord, *ut fa si♭*, nous le ferons porter au *barbiton* à trois cordes dont fait mention Anaxilas dans Athénée, *liv. IV*, *p.* 183. Et voilà cette lyre à trois cordes dont parle M. L. R., p. 139. (Voyez aussi la même lyre dans le *Dialogue sur la musique des Anciens*, *ubi suprà.*)

5°. La dernière combinaison des tétracordes fut celle de Pythagore, qui donna le système disjoint, *mi fa sol la si ut re mi* (voyez *Nichom.* pag. 13, &c.), dont la basse fut *ut fa sol ut*, car puisque *fa si♭* est une des basses du tétracorde *la si♭ ut re*, 6, 8, 9, 12, donc les quartes disjointes *ut fa*, *sol ut*, doivent être la basse des tétracordes disjoints *mi fa sol la*, *si ut re mi*. L'accord *si♭ si♭ fa si♭* de la scyndapse fut donc changé du temps de Pythagore en celui de *ut fa sol ut*, dans lequel on trouve les mêmes consonnances d'octave, de quinte & de quarte, que dans l'ancien accord *si♭ si♭ fa si♭*. Or, même instrument, même consonnance; voilà la source de l'erreur que je viens de relever dans Boëce.

6°. Le système de Terpandre, *mi fa sol la ut re mi*, ne présente aucune difficulté, ni pour le classer, ni pour l'accompagner. En retranchant le *si♭* de l'ancienne lyre, & y ajoutant un *mi* à l'aigu, pour le renfermer dans la consonnance du diapason, sans en augmenter le nombre des cordes, on obtient un chant susceptible des trois accompagnemens dont nous venons de parler; car si l'on suppose que les notes *ut re mi* font partie du tétracorde *si ut re mi*, le système de Terpandre pourra s'accompagner de la basse de l'octacorde *mi fa sol la si ut re mi*: si on les suppose appartenir au tétracorde *ut re mi fa*, tout le système de Terpandre sera en *fa*, & pourra s'accompagner, ou de la basse *fa fa ut fa*, 1, 2, 3, 4, ou de la basse *ut fa ut fa*, 3, 4, 3, 4. Si enfin l'on fait dériver les notes *la ut re* du tétracorde *la si♭ ut re*, l'accompagnement du système de Terpandre sera le même que celui du système conjoint *mi fa sol la si♭ ut re*.

Tels sont probablement les avantages que Terpandre se flatta auprès des prêtres égyptiens d'avoir procuré au système *grec*. (Voyez *Nichomaque*, pag. 29.) Mais nous n'avons rien de certain à cet égard. Rien ne nous oblige même à chercher une basse au système de Terpandre, parce que rien ne nous fait juger que ce musicien eût les connoissances d'harmonie que nous sommes fondés à attribuer à Mercure & à Pythagore.

7°. J'en dis autant du système d'Ion, *ut re mi fa sol la si ut re mi*, que ce musicien partageoit en trois octaves, *ut re mi fa sol la si ut; re mi fa sol la si ut re;* & *mi fa sol la si ut re mi.* (Voyez *Euclide*, pag. 19.) Dès-lors il abandonnoit la partition du système *grec* par tétracordes. Il n'étoit donc pas de la secte de Pythagore. Rien ne nous prouve donc qu'il ait eu connoissance de l'harmonie ni de la basse fondamentale.

Quant à Mercure, à Apollon, que je regarde comme auteurs de la *cythare lacédémonienne*, & à Pythagore, on ne peut leur refuser la connoissance & l'usage d'une basse fondamentale plus complète que celle de Rameau, puisqu'ils faisoient usage du mouvement fondamental d'octave inconnu à l'harmoniste moderne. Leur harmonie étoit aussi plus complète, plus régulière, plus douce que celle de Rameau. *Modestè ergo de tantis viris pronuntiandum est*, *&c.*

XVIII. 1°. « Rameau, dans son *Code de Musique*, pag. 192, nous a fait connoître un système chinois qui répond, selon lui, aux notes naturelles *sol la ut re mi*, ou *ut re mi sol la.* » *Ibid.* pag. 226.

2°. « Selon ce que rapporte Rameau à la p. 191 de son *Code de Musique*, on voit les termes 3, 27, 243, employés par les Chinois; & ces termes former avec 2187, 19683 & 177147, une autre sorte de système composé de cinq tons consécutifs; *ordre des plus vicieux qu'on puisse imaginer*, dit en cet endroit Rameau avec raison, & cette raison prouve en particulier que la progression triple, dont les Chinois font un usage si gauche, n'est pas de leur invention. » *Mémoire de M. L. Roussier*, p. 14 & 33.

3°. « La formation des douze *Lu* par la progression triple, depuis l'unité jusqu'au nombre 177147 inclusivement, date des premiers siècles de la monarchie chinoise..... En commençant l'échelle entière de leur système par le degré le plus bas, elle dit..... *si ut re mi fa sol la si ut re mi fa sol la.* » Article *Chinois*, p. 261.

Je me garderai bien de garantir ces trois gammes; je vais seulement essayer d'en assigner hypothétiquement l'origine.

1°. Les Egyptiens avoient, comme on vient de le voir, n°. XVII, deux systêmes parallèles, l'un pour l'harmonie, l'autre pour le chant; 1, 2, 3, 4, ou 3, 4, 3, 4, & 15, 16, 18, 20; c'est ce que les *Grecs* eussent appelé le systême *symphonique* & le systême *mélodique*; & le systême symphonique représente les quatre premiers harmoniques du corps sonore.

Je suppose, 1°. que les Chinois, pour ne pas imiter servilement les Egyptiens, prirent pour leur gamme les cinq harmoniques suivans, qui tiennent le milieu entre le genre symphonique & le genre mélodique, ou diatonique. Ces cinq harmoniques *mi sol la ut re* (voyez mon article *Basse fond.*,
5 6 7 8 9
n°. IV) donnent précisément la première gamme chinoise.

Je suppose, 2°. que les Chinois, las d'un accord par tierces qui exigeoit toujours deux instrumens, l'instrument d'exécution & le monocorde, se déterminèrent dans la suite à accorder leur pentacorde par quintes, *ut sol re la mi*, ce qui donna les rapports
1 3 9 27 87
mi sol la ut re.
81 96 108 132 144

2°. Je suppose, 3°. que lorsqu'ils voulurent exécuter cette gamme en différens modes, ils sentirent la nécessité de continuer la suite des quintes, depuis *mi*; *ut sol re la mi si fa # ut # sol # re # la # mi #*; & que les théoriciens chinois auront remarqué que continuer la suite des quintes, ou prendre cinq tons au-dessus du *sol*, & cinq au-dessus du *re*, c'est absolument le même résultat: car cinq tons au-dessus du *sol* donnent *sol la si ut # re # mi #*, & cinq tons au-dessus du *re*, donnent *re mi fa # sol # la # si #* De là on aura conclu que les Chinois font usage de la progression *triple-triple* ou *noncuple*, qui leur donne une gamme de cinq tons. Mais quelque chinois que soient les Chinois, il n'est pas possible qu'ils fassent usage d'une échelle si baroque. D'ailleurs, l'instrument dont parle Rameau, & les airs chinois qui se trouvent dans le troisième volume de l'*Histoire de la Chine* de Duhalde, prouvent que les Chinois font usage d'un pentacorde qui n'est pas diatonique, mais qui n'en est pas moins naturel, puisqu'il est tiré de la série des harmoniques du corps sonore, 5, 6, 7, 8, 9.

J'observerai, en passant, que l'air chinois qui se trouve dans Rousseau, pl. N. de l'édition in-4°., a deux défauts considérables: 1°. la troisième mesure porte *la fa fa re*; il faut lire comme dans l'ancienne Encyclopédie in-4°., *la sol mi re*; car la gamme ou le pentacorde chinois ne comporte point de *fa*. 2°. Cet air est transposé en *sol*, & cependant il n'y a point de dièse à la clef; il faut dans cette nouvelle édition le retransposer en *ut*, car la gamme chinoise est, au naturel, *mi sol la ut re mi*; & en *sol*, *si re mi sol la si.*

3°. Je suppose enfin que, dans la suite des temps, quelque philosophe *grec*, Pythagore, par exemple, aura fait sentir aux Chinois la supériorité du systême *grec* sur le leur; qu'il leur aura révélé le mystère du quaternaire harmonique; de sorte que leurs théoriciens n'auront pas manqué de faire de beaux commentaires sur les propriétés de cette basse fondamentale; mais que les Chinois aient adopté ou non le systême *grec* dans toute son étendue, il est clair, il est indubitable que le systême des Chinois est postérieur à celui des Egyptiens, puisqu'il n'est formé que de termes qui suivent immédiatement le quaternaire égyptien; car notez que le chant ou tétracorde *si ut re mi* est nécessairement dérivé de la basse fondamentale 1, 2, 3, 4, *ut ut sol ut*, & non pas de la série des harmoniques du corps sonore. L'existence de ce tétracorde suppose donc nécessairement l'existence & l'usage de la basse fondamentale. Mais il n'en est pas de même du pentacorde chinois, *mi sol la ut re*, qui suppose bien la
5 6 7 8 9
préexistence, mais non pas l'usage des termes *ut ut*
7 2
sol ut, puisque le pentacorde est lui-même com-
3 4
posé de tierces consonnantes qui peuvent servir d'accompagnement sous un chant diatonique.

(*M. l'abbé Feytou.*)

Dans ces dernières *observations*, M. l'abbé Feytou a cité, n°. I, le commencement de l'Entretien d'Anacharsis avec Philotime sur la musique, tiré du *Voyage d'Anacharsis* de l'abbé Barthelemy, vol. III, pag. 97. On ne peut mieux faire connoître le carac-

tère & les effets de cette ancienne musique des *Grecs*, qu'en plaçant ici la suite de cet Entretien.

« J'ai entendu plus d'une fois ces plaintes, dis-je à Philotime ; je les ai vu plus souvent traiter de chimériques. Les uns gémissent sur la corruption de la musique, les autres se félicitent de sa perfection. Vous avez encore des partisans de l'ancienne ; vous en avez un plus grand nombre de la nouvelle. Autrefois les législateurs regardoient la musique comme une partie essentielle de l'éducation : les philosophes ne la regardent presque plus aujourd'hui que comme un amusement honnête. Comment se fait-il qu'un art qui a tant de pouvoir sur nos ames, devienne moins utile en devenant plus agréable ?..... Vous le comprendrez peut-être, répondit-il, si vous comparez l'ancienne musique avec celle qui s'est introduite de nos jours. Simple dans son origine, plus riche & plus variée dans la suite, elle anima successivement les vers d'Hésiode, d'Homère, d'Archiloque, de Terpandre, de Simonide & de Pindare. Inséparable de la poésie, elle en empruntoit les charmes, ou plutôt elle lui prêtoit les siens, car toute son ambition étoit d'embellir sa compagne.

» Il n'y a qu'une expression pour rendre dans toute sa force une image ou un sentiment : elle excite en nous des émotions d'autant plus vives, qu'elle fait seule retentir dans nos cœurs la voix de la nature. D'où vient que les malheureux trouvent avec tant de facilité le secret d'attendrir & de déchirer nos ames ? C'est que leurs accens & leurs cris sont le mot propre de la douleur. Dans la musique vocale, l'expression unique est l'espèce d'intonation qui convient à chaque parole, à chaque vers. Or, les anciens poètes, qui étoient tout à la fois musiciens, philosophes, législateurs, obligés de distribuer eux-mêmes dans leurs vers l'espèce de chant dont ces vers étoient susceptibles, ne perdirent jamais de vue ce principe. Les paroles, la mélodie, le rhythme ; ces trois puissans agens dont la musique se sert pour imiter, confiés à la même main, dirigeoient leurs efforts de manière que tout concouroit également à l'unité de l'expression.

» Ils connurent de bonne heure les genres diatonique, chromatique, enharmonique ; & après avoir démêlé leur caractère, ils assignèrent à chaque genre l'espèce de poésie qui lui étoit la mieux assortie. Ils employèrent nos trois principaux modes, & les appliquèrent par préférence aux trois espèces de sujets qu'ils étoient presque toujours obligés de traiter. Il falloit animer au combat une nation guerrière, ou l'entretenir de ses exploits : l'harmonie dorienne prêtoit sa force & sa majesté. Il falloit, pour l'instruire dans la science du malheur, mettre sous ses yeux de grands exemples d'infortune ; les élégies, les complaintes empruntèrent les tons perçans & pathétiques de l'harmonie lydienne. Il falloit enfin la remplir de respect & de reconnoissance envers les dieux ; la phrygienne fut destinée aux cantiques sacrés.

» La plupart de ces cantiques, appelés *nomes*, c'est-à-dire, lois ou modèles, étoient divisés en plusieurs parties, & renfermoient une action. Comme on devoit y reconnoître le caractère immuable de la divinité particulière qui en recevoit l'hommage, on leur avoit prescrit des règles dont on ne s'écartoit presque jamais. Le chant, rigoureusement asservi aux paroles, étoit soutenu par l'espèce d'instrument qui leur convenoit le mieux. Cet instrument faisoit entendre le même son que la voix ; & lorsque la danse accompagnoit le chant, elle peignoit fidèlement aux yeux le sentiment ou l'image qu'il transmettoit à l'oreille.

» La lyre n'avoit qu'un petit nombre de sons, & le chant que très-peu de variétés. La simplicité des moyens employés par la musique assuroit le triomphe de la poésie ; & la poésie, plus philosophique & plus instructive que l'histoire, parce qu'elle choisit de plus beaux modèles, traçoit de grands caractères & donnoit de grandes leçons de courage, de prudence & d'honneur. Philotime s'interrompit en cet endroit, pour me faire entendre quelques morceaux de cette ancienne musique, & surtout des airs d'un poète nommé Olympe, qui vivoit il y a environ neuf siècles. Ils ne roulent que sur un petit nombre de cordes, ajouta-t-il, & cependant ils font, en quelque façon, le désespoir de nos compositeurs modernes.

» L'art fit des progrès ; la lyre s'enrichit de cordes. Mais pendant long-temps les poètes, ou rejetèrent ces nouveautés, ou n'en usèrent que sobrement, toujours attachés à leurs anciens principes, & surtout extrêmement attentifs à ne pas s'écarter de la décence & de la dignité qui caractérisoient la musique.

» De ces deux qualités si essentielles aux beaux arts, quand ils ne bornent pas leurs effets aux plaisirs des sens, la première tient à l'ordre, la seconde à la beauté. C'est la décence, ou convenance, qui établit une juste proportion entre le style & le sujet qu'on traite ; qui fait que chaque objet, chaque idée, chaque passion a sa couleur, son ton, son mouvement ; qui en conséquence rejette comme des défauts les beautés déplacées, & ne permet jamais que des ornemens distribués au hasard nuisent à l'intérêt principal. Comme la dignité tient à l'élévation des idées & des sentimens, le poète qui en porte l'empreinte dans son ame ne s'abandonne pas à des imitations serviles ; ses conceptions sont hautes, & son langage est celui d'un médiateur qui doit parler aux dieux & instruire les hommes.

» Telle étoit la double fonction dont les premiers poètes furent si jaloux de s'acquitter. Leurs hymnes inspiroient la piété ; leurs poèmes, le desir de la gloire ; leurs élégies, la fermeté dans les revers. Des chants faciles, nobles, expressifs, fixoient aisément dans la mémoire les exemples avec les préceptes ; & la jeunesse, accoutumée de bonne heure à répéter

ces chants, y puisoit avec plaisir l'amour du devoir & l'idée de la vraie beauté.

» Il me semble, dis-je alors à Philotime, qu'une musique si sévère n'étoit guère propre à exciter les passions. Vous pensez donc, reprit-il en souriant, que les passions des *Grecs* n'étoient pas assez actives? La nation étoit fière & sensible; en lui donnant de trop fortes émotions, on risquoit de pousser trop loin ses vices & ses vertus. Ce fut aussi une vue profonde dans ses législateurs, d'avoir fait servir la musique à modérer son ardeur dans le sein des plaisirs, ou sur le chemin de la victoire. Pourquoi, dès les siècles les plus reculés, admit-on dans les repas l'usage de chanter les dieux & les héros, si ce n'est pour prévenir les excès du vin, alors d'autant plus funestes, que les ames étoient plus portées à la violence? Pourquoi les généraux de Lacédémone jettent-ils parmi les soldats un certain nombre de joueurs de flûte, & les font-ils marcher à l'ennemi au son de cet instrument, plutôt qu'au bruit éclatant de la trompette? N'est-ce pas pour suspendre le courage impétueux des jeunes Spartiates, & les obliger à garder leurs rangs?

» Ne soyez donc point étonné qu'avant même l'établissement de la philosophie, les Etats les mieux policés aient veillé avec tant de soin à l'immutabilité de la saine musique, & que depuis, les hommes les plus sages, convaincus de la nécessité de calmer, plutôt que d'exciter nos passions, aient reconnu que la musique, dirigée par la philosophie, est un des plus beaux présens du ciel, une des plus belles institutions des hommes.

» Elle ne sert aujourd'hui qu'à nos plaisirs. Vous avez pu entrevoir que sur la fin de son règne elle étoit menacée d'une corruption prochaine, puisqu'elle acquéroit de nouvelles richesses. Polymneste, tendant ou relâchant à son gré les cordes de la lyre, avoit introduit des accords inconnus jusqu'à lui. Quelques musiciens s'étoient exercés à composer pour la flûte des airs dénués de paroles; bientot après on vit, dans les jeux pythiques, des combats où l'on n'entendoit que le son de ces instrumens; enfin, les poètes, & surtout les auteurs de cette poésie hardie & turbulente, connue sous le nom de *dithyrambique*, tourmentoient à la fois la langue, la mélodie & le rhythme pour le plier à leur fol enthousiasme. Cependant l'ancien goût prédominoit encore. Pindare, Pratinas, Lamprus, d'autres lyriques célèbres le soutinrent dans sa décadence. Le premier florissoit lors de l'expédition de Xerxès, il y a 120 ans environ. Il vécut assez de temps pour être le témoin de la révolution préparée par les innovations de ses prédécesseurs, favorisée par l'esprit d'indépendance que nous avoient inspiré nos victoires sur les Perses. Ce qui l'accéléra le plus, ce fut la passion effrénée que l'on prit tout à coup pour la musique instrumentale & pour la poésie dithyrambique. La première nous apprit à nous passer des paroles; la seconde, à les étouffer sous des ornemens étrangers.

» La musique, jusqu'alors soumise à la poésie, en secoua le joug avec l'audace d'un esclave révolté; les musiciens ne songèrent plus qu'à se signaler par des découvertes. Plus ils multiplioient les procédés de l'art, plus ils s'écartoient de la nature: la lyre & la cythare firent entendre un plus grand nombre de sons. On confondit les propriétés des genres, des modes, des voix & des instrumens: les chants, assignés auparavant aux diverses espèces de poésie, furent appliqués sans choix à chacune en particulier. On vit éclore des accords inconnus, des modulations inusitées, des inflexions de voix souvent dépourvues d'harmonie. La loi fondamentale & précieuse du rhythme fut ouvertement violée, & la même syllabe fut affectée de plusieurs sons; bizarrerie qui devroit être aussi révoltante dans la musique, qu'elle le seroit dans la déclamation.

» A l'aspect de tant de changemens rapides, Anaxilas disoit, il n'y a pas long-temps, dans une de ses comédies, que la musique, ainsi que la Lybie, produisoit tous les ans quelque nouveau monstre.

» Les principaux auteurs de ces innovations ont vécu dans le siècle dernier, ou vivent encore parmi nous; comme s'il étoit de la destinée de la musique de perdre son influence sur les mœurs, dans le temps où l'on parle le plus de philosophie & de morale. Plusieurs d'entr'eux avoient beaucoup d'esprit & de grands talens. Je nommerai Mélanippide, Cinésias, Phrynis, Polyidès, si célèbre par sa tragédie d'Iphigénie, Timothée de Milet, qui s'est exercé dans tous les genres de poésie, & qui jouit encore de sa gloire dans un âge très-avancé: c'est celui de tous qui a le plus outragé l'ancienne musique. La crainte de passer pour un novateur l'avoit d'abord arrêté; il mêla dans ses premières compositions de vieux airs pour tromper la vigilance des magistrats, & ne pas trop choquer le goût qui régnoit alors; mais bientôt, enhardi par le succès, il ne garda plus de mesures.

» Outre la licence dont je viens de parler, des musiciens inquiets veulent arracher de nouveaux sons au tétracorde. Les uns s'efforcent d'insérer dans le chant une suite de quarts de tons; ils fatiguent les cordes, redoublent les coups d'archet, approchent l'oreille pour surprendre au passage une nuance du son, qu'ils regardent comme le plus petit intervalle commensurable. La même expérience en affermit d'autres dans une opinion diamétralement opposée. On se partage sur la nature du son, sur les accords dont il faut faire usage, sur les formes introduites dans le chant, sur le talent & les ouvrages de chaque chef de parti. Epigonus, Erastoclès, Pythagore de Zacynthe, Agénor de Mytilène, Antigénide, Dorion, Timothée, ont des disciples qui en viennent tous les jours aux mains, & qui ne se réunissent que

dans leur souverain mépris pour la musique ancienne, qu'ils traitent de surannée.

» Savez-vous qui a le plus contribué à nous inspirer ce mépris ? Ce sont les Ioniens ; c'est ce peuple qui n'a pu défendre sa liberté contre les Perses, & qui, dans un pays fertile & sous le plus beau ciel du monde, se console de cette perte dans le sein des arts & de la volupté. Sa musique légère, brillante, parée de grâces, se ressent en même temps de la mollesse qu'on respire dans ce climat fortuné. Nous eumes quelque peine à nous accoutumer à ses accens. Un de ces Ioniens, Timothée, dont je vous ai parlé, fut d'abord sifflé sur notre théâtre ; mais Euripide, qui connoissoit le génie de sa nation, lui prédit qu'il régneroit bientôt sur la scène, & c'est ce qui est arrivé. Enorgueilli de ce succès, il se rendit chez les Lacédémoniens avec sa cythare de onze cordes & ses chants efféminés. Ils avoient déjà réprimé deux fois l'audace des nouveaux musiciens. Aujourd'hui même, dans les pièces que l'on présente au concours, ils exigent que la modulation exécutée sur un instrument à sept cordes ne roule que sur un ou deux modes. Quelle fut leur surprise aux accords de Timothée ! Quelle fut la sienne à la lecture d'un décret émané des rois & des éphores ! On l'accusoit d'avoir, par l'indécence, la variété & la mollesse de ses chants, blessé la majesté de l'ancienne musique, & entrepris de corrompre les jeunes Spartiates. On lui prescrivoit de retrancher quatre cordes de sa lyre, en ajoutant qu'un tel exemple devoit à jamais écarter les nouveautés qui donnent atteinte à la sévérité des mœurs. Il faut observer que le décret est à peu près du temps où les Lacédémoniens remportèrent, à Ægos-Potamos, cette célèbre victoire qui les rendit maîtres d'Athènes.

» Parmi nous, des ouvriers, des mercenaires décident du sort de la musique ; ils remplissent le théâtre, assistent aux combats de musique, & se constituent les arbitres du goût. Comme il leur faut des secousses plutôt que des émotions, plus la musique devint hardie, enluminée, fougueuse, plus elle excita leurs transports. Des philosophes eurent beau s'écrier, qu'adopter de pareilles innovations, c'étoit ébranler les fondemens de l'État ; en vain les auteurs dramatiques percèrent de mille traits ceux qui cherchoient à les introduire. Comme ils n'avoient point de décrets à lancer en faveur de l'ancienne musique, les charmes de son ennemie ont fini par tout subjuguer. L'une & l'autre ont eu le même sort que la vertu & la volupté, quand elles entrent en concurrence.

» Parlez de bonne foi, dis-je alors à Philotime ; n'avez-vous pas quelquefois éprouvé la séduction générale ? Très-souvent, répondit-il ; je conviens que la musique actuelle est supérieure à l'autre par ses richesses & ses agrémens ; mais je soutiens qu'elle n'a pas d'objet moral. J'estime, dans les productions des Anciens, un poète qui me fait aimer mes devoirs ; j'admire, dans celle des Modernes, un musicien qui me procure du plaisir. Et ne pensez-vous pas, repris-je avec chaleur, qu'on doit juger de la musique par le plaisir qu'on en retire ?

» Non, sans doute, répliqua-t-il, si ce plaisir est nuisible, ou s'il en remplace d'autres moins vifs, mais plus utiles. Vous êtes jeune, & vous avez besoin d'émotions fortes & fréquentes. Cependant comme vous rougiriez de vous y livrer, si elles n'étoient pas conformes à l'ordre, il est visible que vous devez soumettre à l'examen de la raison vos plaisirs & vos peines, avant que d'en faire la règle de vos jugemens & de votre conduite.

» Je crois devoir établir ce principe. Un objet n'est digne de notre empressement, que lorsque, au-delà des agrémens qui le parent à nos yeux, il renferme en lui-même une bonté, une utilité réelle. Ainsi, la nature qui veut nous conduire à ses fins par l'attrait du plaisir, & qui jamais ne borna la sublimité de ses vues à nous procurer des sensations agréables, a mis dans les alimens une douceur qui nous attire, & une vertu qui opère la conservation de notre espèce. Ici le plaisir est un premier effet, & devient un moyen pour lier la cause à un second effet plus noble que le premier : il peut arriver que la nourriture étant également saine, & le plaisir également vif, l'effet ultérieur soit nuisible ; enfin, si certains alimens propres à flatter le goût ne produisoient ni bien ni mal, le plaisir ne seroit que passager, & n'auroit aucune suite. Il résulte de là, que c'est moins par le premier effet que par le second, qu'il faut décider si nos plaisirs sont utiles, funestes ou indifférens.

» Appliquons ce principe. L'imitation que les arts ont pour objet nous affecte de diverses manières ; tel est son premier effet. Il en existe quelquefois un second plus essentiel, souvent ignoré du spectateur & de l'artiste lui-même : elle modifie l'ame au point de la plier insensiblement à des habitudes qui l'embellissent ou la défigurent. Si vous n'avez jamais réfléchi sur l'immense pouvoir de l'imitation, considérez jusqu'à quelle profondeur deux de nos sens, l'ouie & la vue, transmettent à notre ame les impressions qu'ils reçoivent ; avec quelle fatalité un enfant entouré d'esclaves copie leurs discours & leurs gestes, s'approprie leurs inclinations & leur bassesse.

» Quoique la peinture n'ait pas, à beaucoup près, la même force que la réalité, il n'en est pas moins vrai que ses tableaux sont des scènes où j'assiste ; ses images, des exemples qui s'offrent à mes yeux : la plupart des spectateurs n'y cherchent que la fidélité de l'imitation & l'attrait d'une sensation passagère ; mais les philosophes y découvrent souvent, à travers les prestiges de l'art, le germe d'un poison caché. Il semble, à les entendre, que nos vertus sont si pures ou si foibles, que le moindre souffle de la contagion peut les flétrir ou les détruire. Aussi, en permettant aux jeunes gens de contempler à loisir les tableaux de

Denis, les exhortent-ils à ne pas arrêter leurs regards sur ceux de Pauson, à les ramener fréquemment sur ceux de Polygnote. Le premier a peint les hommes tels que nous les voyons; son imitation est fidèle, agréable à la vue, sans danger, sans utilité pour les mœurs. Le second, en donnant à ses personnages des caractères & des fonctions ignobles, a dégradé l'homme; il l'a peint plus petit qu'il n'est; ses images ôtent à l'héroïsme son éclat, à la vertu sa dignité. Polygnote, en représentant les hommes plus grands & plus vertueux que nature, élève nos pensées & nos sentimens vers des modèles sublimes, & laisse fortement empreinte dans nos ames, l'idée de la beauté morale, avec l'amour de la décence & de l'ordre.

» Les impressions de la musique sont plus immédiates, plus profondes & plus durables que celles de la peinture; mais ces imitations, rarement d'accord avec nos vrais besoins, ne sont presque plus instructives. Et en effet, quelle leçon me donne ce joueur de flûte, lorsqu'il contrefait sur le théâtre le chant du rossignol, & dans nos jeux le sifflement du serpent? lorsque dans un morceau d'exécution, il vient heurter mon oreille d'une multitude de sons, rapidement accumulés l'un sur l'autre? J'ai vu Platon demander ce que ce bruit signifioit, & pendant que la plupart des spectateurs applaudissoient avec transport aux hardiesses du musicien, le taxer d'ignorance & d'ostentation; de l'une, parce qu'il n'avoit aucune notion de la vraie beauté; de l'autre, parce qu'il n'ambitionnoit que la vaine gloire de vaincre une difficulté.

» Quel effet encore peuvent opérer des paroles qui, traînées à la suite du chant, brisées dans leur tissu, contrariées dans leur marche, ne peuvent partager l'attention que les inflexions & les agrémens de la voix fixent uniquement sur la mélodie? Je parle surtout de la musique que l'on entend au théâtre & dans nos jeux; car, dans plusieurs de nos cérémonies religieuses, elle conserve encore son ancien caractère.

» En ce moment, des chants mélodieux frappèrent nos oreilles. On célébroit ce jour-là une fête en l'honneur de Thésée. Des chœurs, composés de la plus brillante jeunesse d'Athènes, se rendoient au temple de ce héros; ils rappeloient sa victoire sur le Minotaure, son arrivée en cette ville, & le retour des jeunes Athéniens dont il avoit brisé les fers. Après avoir écouté avec attention, je dis à Philotime: je ne sais si c'est la poésie, le chant, la précision du rhythme, l'intérêt du sujet, ou la beauté ravissante des voix, que j'admire le plus; mais il me semble que cette musique remplit & élève mon ame. C'est, reprit vivement Philotime, qu'au lieu de s'amuser à remuer nos petites passions, elle va réveiller, jusqu'au fond de nos cœurs, les sentimens les plus honorables à l'homme, les plus utiles à la société, le courage, la reconnoissance, le dévouement à la patrie; c'est que, de son heureux assortiment avec la poésie, le rhythme & tous les moyens dont vous venez de parler, elle reçoit un caractère imposant de grandeur & de noblesse; qu'un tel caractère ne manque jamais son effet, & qu'il attache d'autant plus ceux qui sont faits pour le saisir, qu'il leur donne une plus haute opinion d'eux-mêmes; & voilà ce qui justifie la doctrine de Platon. Il desireroit que les arts, les jeux, les spectacles, tous les objets extérieurs, s'il étoit possible, nous entourassent de leurs tableaux, qui fixeroient sans cesse nos regards sur la véritable beauté. L'habitude de la contempler deviendroit pour nous une sorte d'instinct, & notre ame seroit contrainte de diriger ses efforts suivant l'ordre & l'harmonie qui brillent dans ce divin modèle.

» Ah, que nos artistes sont éloignés d'atteindre à la hauteur de ces idées! Peu satisfaits d'avoir anéanti les propriétés affectées aux différentes parties de la musique, ils violent encore les règles des convenances les plus communes. Déjà la danse, soumise à leurs caprices, devient tumultueuse, impétueuse, quand elle devroit être grave & décente; déjà on insère dans les entr'actes de nos tragédies, des fragmens de poésie & de musique étrangers à la pièce, & les chœurs ne se lient plus à l'action.

» Je ne dis pas que de pareils désordres soient la cause de notre corruption; mais ils l'entretiennent & la fortifient. Ceux qui les regardent comme indifférens, ne savent pas qu'on maintient la règle autant par les rites & les manières, que par les principes; que les mœurs ont leurs formes comme les lois; que le mépris des formes détruit peu à peu tous les liens qui unissent les hommes.

» On doit reprocher encore à la musique actuelle, cette douce mollesse, ces sons enchanteurs qui transportent la multitude, & dont l'expression, n'ayant pas d'objet déterminé, est toujours interprétée en faveur de la passion dominante. Leur unique effet est d'énerver de plus en plus une nation où les ames sans vigueur, sans caractère, ne sont distinguées que par les différens degrés de leur pusillanimité.

» Mais, dis-je à Philotime, puisque l'ancienne musique a de si grands avantages, & la moderne de si grands agrémens, pourquoi n'a-t on pas essayé de les concilier? Je connois un musicien, nommé *Télésias*, me répondit-il, qui en forma le projet il y a quelques années. Dans sa jeunesse il s'étoit nourri des beautés sévères qui règnent dans les ouvrages de Pindare & de quelques autres poètes lyriques. Depuis, entraîné par les productions de Philoxène, de Timothée & des poètes modernes, il voulut rapprocher ces différentes manières. Mais, malgré ses efforts, il retomboit toujours dans celle de ses premiers maîtres, & ne retira d'autres fruits de ses veilles, que de mécontenter les deux partis.

» Non, la musique ne se relevera plus de sa chute; il faudroit changer nos idées & nous rendre nos vertus. Or, il est plus difficile de réformer une

nation que de la policer. Nous n'avons plus de mœurs, ajouta-il, nous aurons des plaisirs. L'ancienne musique convenoit aux Athéniens vainqueurs à Marathon ; la nouvelle convient à des Athéniens vaincus à Ægos-Potamos.

» Je n'ai plus qu'une question à vous faire, lui dis-je. Pourquoi apprendre à votre élève un art si funeste ? A quoi sert-il, en effet ? A quoi il sert, reprit-il en riant, de hochet aux enfans de tout âge, pour les empêcher de briser les meubles de la maison ; il occupe ceux dont l'oisiveté seroit à craindre dans un gouvernement tel que le nôtre ; il amuse ceux qui, n'étant redoutables que par l'ennui qu'ils traînent avec eux, ne savent à quoi dépenser leur vie.

» Lysis apprendra la musique, parce que, destiné à remplir les premières places de la république, il doit se mettre en état de donner son avis sur les pièces que l'on présente au concours, soit au théâtre, soit aux combats de musique. Il connoîtra toutes les espèces d'harmonie, & n'accordera son estime qu'à celles qui pourront influer sur ses mœurs ; car, malgré sa dépravation, la musique peut nous donner encore quelques leçons utiles. Ces procédés pénibles, ces chants de difficile exécution, qu'on se contentoit d'admirer autrefois dans nos spectacles, & dans lesquels on exerce si laborieusement aujourd'hui les enfans, ne fatigueront jamais mon élève. Je mettrai quelques instrumens entre ses mains, à condition qu'il ne s'y rendra jamais aussi habile que les maîtres de l'art. Je veux qu'une musique choisie remplisse agréablement ses loisirs, s'il en a ; le délasse de ses travaux, au lieu de les augmenter, & modère ses passions, s'il est trop sensible. Je veux enfin qu'il ait toujours cette maxime devant les yeux, que la musique nous appelle au plaisir, la philosophie à la vertu ; mais que c'est par le plaisir & par la vertu, que la nature nous invite au bonheur. »

Grecs. (*Histoire de la musique chez les anciens Grecs.*) L'histoire de tous les arts, chez les peuples anciens, & principalement chez les *Grecs*, se confond avec les fables de la mythologie. Il seroit difficile de réduire aux faits purement historiques ce qui regarde l'origine de la musique *grecque* & les merveilles de ses premiers temps. Aussi les savans auteurs de l'histoire de la musique, le père Martini, & après lui le docteur Burney, n'ont-ils fait en général que nous transmettre fidèlement ce que les auteurs *grecs* leur ont appris de cette époque primitive, laissant presque toujours au lecteur le soin de séparer ce qui est de l'histoire, de ce qui appartient à la fable. Le second de ces écrivains s'est borné le plus souvent à éclaircir le premier en l'abrégeant ; c'est en l'abrégeant à son tour que nous renfermerons dans cet article, comme nous l'avons fait à l'égard des Egyptiens, ce qu'il y a de plus essentiel dans ce que les *Grecs* nous ont laissé sur l'histoire d'un art qui exerça chez eux une si grande puissance.

Parmi les Phéniciens qui vinrent en Grèce avec Cadmus, fils d'Agenor, se trouvoit une espèce d'hommes nommés *Curètes* ; ils étoient instruits dans les arts & les sciences de Phénicie, & ils les transportèrent avec eux. Ces Curètes se répandirent en Phrygie, où ils furent nommés *Corybantes* ; en Crète, où on les appela *Dactyli* ; à Rhodes, en Samothrace, &c. L'écriture & la musique rhythmique furent les principaux arts qu'ils y firent connoître.

Cadmus épousa, dans la Samothrace, Harmonie, sœur de Jasius & de Dardanus ; elle étoit si savante dans la musique, que les *Grecs* donnèrent son nom à cet art même qui venoit de naître pour eux. Diodore de Sicile, qui a décrit les fêtes de ce mariage de Cadmus & d'Harmonie, dit que les dieux y assistèrent : Mercure y apporta sa lyre, Minerve sa flûte ; Electre, mère de la jeune épouse, y célébra les mystères de Cybèle, en dansant au son des tambours & des timbales. Apollon joua de la lyre ; les Muses l'accompagnoient avec des flûtes, &c.

Il étoit difficile qu'on eût conservé jusqu'au temps de Diodore de Sicile des mémoires exacts de cette cérémonie, & ce détail pourroit bien n'être que celui d'une sorte de représentation dramatique, que les prêtres exécutoient peut-être, à certaines fêtes, en mémoire du mariage d'Harmonie & de Cadmus.

Jupiter naquit à l'époque de cette arrivée des Phéniciens ; ce fut au passage des Curètes, compagnons de Cadmus, dans l'île de Crète, qu'ils protégèrent la naissance & l'enfance de ce dieu. Ils ne connoissoient alors d'autres instrumens de musique que ceux de percussion : ces instrumens furent donc les seuls dont ils purent apprendre aux *Grecs* à faire usage, & ce fut plutôt du rhythme que de la musique qu'ils leur donnèrent la première idée. Minerve, Mercure, Apollon, les Muses, divinités inférieures à Jupiter, inventèrent ou protégèrent ensuite la musique, & l'usage de plusieurs instrumens à vent & à cordes. Il y auroit donc dans le passage de Diodore de Sicile un véritable anachronisme, si on le regardoit comme le récit d'un fait, & non comme la description d'un spectacle.

Minerve inventa la flûte à plusieurs trous, qui parut bien plus ingénieuse que la flûte de Pan, composée de plusieurs tuyaux de différente grandeur. Hygin rapporte que, s'essayant un jour à jouer de cet instrument qu'elle avoit inventé, elle s'apperçut que Junon & Vénus rioient & se moquoient d'elle. Elle se regarda dans une fontaine, & reconnoissant la cause de ces ris dans la grimace qu'elle faisoit en s'enflant les joues pour tirer du son de sa flûte, elle la jeta dans la fontaine, & ne voulut plus jouer que de la lyre.

Le Mercure des *Grecs* étoit-il le même que le Mercure égyptien ? On sait la multitude d'emplois dont l'avoit pour ainsi dire surchargé la *Grèce*, & dont Lucien s'est si plaisamment moqué. Mais parmi les arts qu'il avoit inventés ou perfectionnés, on

comptoit la musique; & la lyre à sept cordes étoit regardée comme une de ses inventions. Nous avons vu dans l'article *Egyptiens*, que celle qui fut inventée par le Mercure d'Egypte n'avoit que trois cordes; cette différence suffit-elle pour en établir une entre ces deux Mercure? C'est ce qu'au fond il importe fort peu d'examiner; mais on sait que les *Grecs*, lorsqu'ils déifioient quelqu'un de leurs héros, recouroient ordinairement à la théogonie égyptienne, d'où ils empruntoient un nom pour leur nouveau dieu; & dans la suite on attribuoit souvent à celui-ci les actions du dieu dont il portoit le nom.

Apollon est encore un de ces dieux dont l'origine paroît égyptienne; mais de toutes les qualités qu'on lui attribue, ne considérons ici que ses qualités musicales. On sait que Pan prétendit, avec sa flûte à tuyaux, le disputer à la lyre d'Apollon. Midas fut choisi pour juge: il décida en faveur de Pan, & deux oreilles d'ânes furent le prix de cette belle décision: on reconnoît dans cette fiction la vengeance de quelque poète méprisé par l'imbécile roi de Phrygie.

Marsyas, autre joueur de flûte, vaincu par Apollon, n'en fut pas quitte à si bon marché que Pan & son admirateur: le dieu, défié trois fois par ce flûteur, qui ne vouloit pas avouer sa défaite, l'écorcha tout vivant. Cette cruauté est une tache dans l'histoire du dieu des beaux-arts. Diodore prétend qu'il en eut un tel repentir, qu'il brisa les cordes de sa lyre, ce qui retarda, dit-il, pendant quelque temps les progrès de ce bel instrument.

Malgré tous les monumens anciens qui représentent le supplice de Marsyas, & le témoignage des auteurs qui l'attestent, un écrivain moderne (*Fortunio Liceti. Hierog. cap.* 109) l'a regardé comme purement allégorique, & en a donné l'explication suivante. Avant l'invention de la lyre, la flûte étoit regardée comme le premier des instrumens, & enrichissoit tous les musiciens qui savoient en jouer. La lyre, dès qu'elle se fit entendre, la mit dans un tel discrédit, que les joueurs de flûte furent tous ruinés. C'est ce qui fit dire qu'Apollon avoit enlevé la peau de Marsyas, le meilleur flûteur de son temps; ce qui paroît d'autant mieux imaginé, que la monnoie, selon Pollux, étoit alors de cuir. Cette punition, dit M. Burney, a souvent été infligée, dans nos temps modernes, à l'infériorité, non-seulement par des talens supérieurs, mais aussi par la mode.

La victoire qu'Apollon remporta sur le serpent Python lui fit donner le nom de *Pythien*, & celui de *Pythie* à la prêtresse de Delphes, qui rendoit ses oracles. Elle les prononçoit d'abord en vers & même en musique. Lucain dit:

> *Sive canet fatum, seu quod jubet ille canendo*
> *Fit fatum.*

& selon Plutarque, la voix de la prêtresse étoit accompagnée du son de sa flûte. A cette Pythie on joignit dans la suite cinq grands prêtres pour les sacrifices, un grand nombre de prêtres inférieurs, de musiciens, de joueurs d'instrumens, & des chœurs de jeunes gens des deux sexes, qui dansoient & chantoient, aux fêtes d'Apollon, au son des flûtes & des lyres.

Les Muses n'étoient, dans l'origine, qu'une troupe de chanteuses & de musiciennes au service d'Osiris ou du grand Bacchus égyptien, sous la direction de son fils Orus: les *Grecs* en firent des filles de Jupiter & de Mnémosyne. Si d'autres prétendent que les Muses étoient filles de Piérus, roi de Thrace, c'est que les musiciennes d'Osiris avoient d'abord été célèbres dans la Thrace sous le nom de Muses, & les filles de ce Piérus, qui les imitoient par leurs talens, devinrent célèbres sous le même nom.

On connoît les divers attributs de ces suivantes d'Apollon. Parmi les peintures antiques d'Herculanum, on a distingué celles qui les représentent conformément aux idées reçues, à quelques légères différences près. Mais il existe une épigramme de Callimaque, qui établit une autre distribution de leurs emplois. La voici, traduite en latin par Natalis Comes:

> CALLIOPE *reperit sapientes provida cantus*
> *Heroum.* CLIO *cytharam clarissima. Vocem*
> *Mimorum* EUTERPE, *tragicis lætata querelis*
> MELPOMENE *dulcem mortalibus addidit ipsa*
> *Barbiton. Et suavis tibi tradita tibia fertur,*
> TERPSICHORE. *Divumque* ERATO *mox protulit hymnos.*
> *Harmoniam cunctisque* POLYMNIA *cantibus addit.*
> EURANIE *cœli motus atque astra notavit.*
> *Comica vita tibi est moresque,* THALIA, *reperti.*

Dans cette épigramme, Calliope conserve les chants épiques; Uranie, la science des astres; Thalie, le théâtre comique: mais Clio, muse de l'histoire, n'a plus pour instrument que la cythare; Euterpe, toujours peinte avec la flûte, préside à la tragédie; Melpomène, à qui elle étoit attribuée, a fait présent aux mortels du *Barbyton* ou de la lyre; Terpsichore quitte cet instrument, dont elle accompagnoit la danse, pour prendre la flûte; Erato a inventé les hymnes, au lieu de présider aux poésies amoureuses; & Polymnie, qui, selon les poètes, avoit l'emploi donné ici à Erato, ou qui, selon la peinture d'Herculanum, étoit la muse de la Fable, n'a ici d'autre fonction que de donner à tous les chants de l'harmonie, c'est-à-dire, de la douceur & de la grâce.

Bacchus a joué un rôle trop important dans la mythologie musicale pour n'en pas faire ici mention. Ce fut lui, selon Diodore de Sicile, qui établit le premier des représentations théâtrales & des écoles de musique, où ceux qui se distinguoient par leurs talens pour cet art étoient dispensés de toutes fonctions

tions militaires. C'eſt pour cela, dit cet auteur, que les muſiciens raſſemblés en compagnies ont ſouvent joui, depuis, d'un grand nombre de privilèges. Ce qui paroît certain, c'eſt que les dithyrambes, qui furent l'origine des repréſentations dramatiques, étoient auſſi anciens que le culte de Bacchus; & l'on ne peut guère douter que les cérémonies de ſes myſtères n'aient été la ſource de la pompe & des illuſions du théâtre. Auſſi ceux qui, dans Rome & dans Athènes, paroiſſoient ſur la ſcène en chantant, danſant, ou récitant des vers pour l'amuſement du peuple, étoient-ils appelés *ſerviteurs de Bacchus*.

Pauſanias parle d'une place d'Athènes, conſacrée à Bacchus le *chanteur*, ainſi nommé, dit-il, pour la même raiſon qui faiſoit nommer Apollon le *chef & le conducteur des Muſes*. On en peut conclure que Bacchus étoit regardé par les Athéniens, non-ſeulement comme le dieu du vin, mais comme celui du chant. En effet, dans toutes les orgies, proceſſions, triomphes & ſolemnités inſtituées par les Anciens en l'honneur de ce dieu, la muſique jouoit toujours un grand rôle. Cela eſt prouvé par des ſculptures antiques, où l'on voit des muſiciens & des muſiciennes qui chantent autour de lui, ou qui jouent de la lyre & de la flûte; & des Faunes & des Satyres qui l'accompagnent avec des tambourins, des cymbales ou crotales & des cors.

Si nous paſſons des divinités du premier ordre aux dieux terreſtres ou au demi-dieux, Pan ſemble mériter la première place parmi ceux qui influèrent ſur les progrès de la muſique; il n'eſt même dans cette claſſe inférieure que ſuivant la mythologie des *Grecs*. Les Egyptiens l'avoient mis au rang de leurs *grands dieux*; mais c'eſt aux opinions *grecques* que nous devons nous conformer ici.

Pan fut l'inventeur de la flûte, *fiſtula*, que les *Grecs* nommèrent *ſyrinx*; & l'on ſait la jolie fable à laquelle cette invention a donné lieu. Syrinx eſt une nymphe qui fuit les pourſuites du dieu Pan. Elle ſe ſauve aux bords du Ladon; elle implore les nymphes du fleuve. Pan croit l'atteindre; mais il n'embraſſe que des roſeaux. Sous cette forme nouvelle, Syrinx, agitée par les vents, rend quelques ſons harmonieux; & le dieu, charmé de cette mélodie, forme avec des roſeaux l'inſtrument auquel il donne le nom de cette nymphe cruelle.

Lucien repréſente Pan comme le miniſtre, le compagnon, le conſeiller de Bacchus. Il étoit tour à tour berger, muſicien, danſeur chaſſeur & guerrier. C'étoit lui qui dirigeoit les Bacchanales; mais ſurtout il jouoit ſi parfaitement de la flûte, que Bacchus n'étoit jamais heureux ſans lui.

Après le dieu Pan viennent les Satyres, dont les plus anciens, ſelon Pauſanias, étoient appelés *Silènes*, à cauſe de Silène, gouverneur de Bacchus. Silène étoit ſi bon muſicien, qu'il inventa pluſieurs inſtrumens de muſique. Il eut même, comme Marſyas, le courage de défier Apollon; mais il eut au moins le bonheur de ſortir du combat ſans y laiſſer ſa peau.

Les Syrènes, ces chanteuſes célèbres des côtes de Sicile, furent auſſi miſes au rang des demi-déeſſes; elles étoient trois, Parthenope, Lygée & Leucoſie. Hygin place leur naiſſance après l'enlèvement de Proſerpine: Ovide les dit filles d'Acheloüs, & de l'une des Muſes. Selon les uns, elles étoient moitié femmes, moitié poiſſons; ſelon d'autres, moitié femmes & moitié oiſeaux. D'anciens monumens qui ſubſiſtent encore, les repréſentent ſous ces deux formes. Pauſanias dit que les Syrènes, par le conſeil de Junon, défièrent les Muſes aux combats du chant, & que les Muſes les ayant vaincues, arrachèrent les plumes d'or de leurs ailes, & s'en firent des couronnes dont elles ornèrent leurs têtes.

Les Argonautes ne purent ſe ſouſtraire à l'enchantement de leurs voix, qu'en écoutant les chants d'Orphée. On connoît le moyen qu'employa, pour s'en garantir, Ulyſſe, qui n'avoit pas ſur ſon vaiſſeau un chanteur auſſi habile. Selon Bochart, le nom de Syrène étoit phénicien & ſignifioit *chanteuſe*. Il eſt probable qu'il y eut anciennement ſur la côte de Sicile, des chanteuſes célèbres, mais de mœurs corrompues, qui donnèrent lieu à cette fable par leur talent pour ſéduire les voyageurs. La victoire des Muſes ſur ces dangereuſes corruptrices eſt encore une de ces fictions ingénieuſes de l'imagination des *Grecs*. Si les Muſes ont conſervé quelque pouvoir ſur les eſprits modernes, on peut dire que les Syrènes ſont bien loin d'avoir perdu leur influence. Chaque âge a ſes Syrènes, chaque Syrène ſes ſectateurs; & lorſque la beauté & les talens ſe réuniſſent en elles, on n'a pas trop, pour leur échapper, de tout le ſecours des Muſes.

Voilà quel fut l'état de la muſique en Grèce, ſous le gouvernement des dieux & des demi-dieux, c'eſt-à-dire, dans ces temps d'innocence & de ſimplicité, où tous ceux qui avoient inventé & enſeigné aux hommes quelques arts néceſſaires à la vie, étoient déifiés après leur mort, & regardés comme les protecteurs des arts qu'ils avoient inventés. Voyons maintenant ce qu'elle fut dans les ſiècles nommés *héroïques*; mais comme il ſeroit difficile de dire quelque choſe de certain ſur la muſique de ces temps reculés, bornons-nous à parler des muſiciens célèbres dont les noms ſe ſont conſervés, & ſurtout dégageons leur hiſtoire de ce qu'elle a d'allégorique & de fabuleux.

Tous ces premiers muſiciens, Amphion, Chiron, Orphée, Linus, furent en même temps les premiers poëtes & les véritables inſtituteurs du genre humain. Il ſeroit inutile de pouſſer plus loin cette énumération, & de copier les laborieuſes compilations de Fabricius & de M. Burette: une notice abrégée de ce qu'il y a de moins incertain ſur ces héros conſacrés par tant de ſiècles, ſuffira pour donner une idée de ce que fut la muſique entre leurs mains.

Amphion, frère jumeau de Zethus, est le plus ancien & même le seul musicien thébain dont il soit fait mention dans l'histoire de l'art; mais sa réputation paroît fondée sur des bases assez fragiles. Il avoit détrôné Laïus, père du malheureux Œdipe; & Homère dit simplement que, pour assurer sur sa tête la couronne qu'il avoit usurpée, il entoura d'une muraille la ville de Thèbes, & qu'il la fortifia de sept portes & de fortes tours. Il ne dit pas un mot du pouvoir miraculeux de la musique d'Amphion, ni du talent qu'on lui attribue de bâtir des murs au son de sa lyre. Pausanias pense qu'il n'avoit acquis sa réputation musicale, que par son alliance avec la famille de Tantale, dont il avoit épousé la fille Niobé. Pline est du même sentiment; ils disent tous les deux qu'Amphion apprit la musique en Lydie, & que l'ayant apportée en Grèce, il passa pour l'inventeur du mode lydien.

Chiron, que Plutarque appelle le sage Centaure, passa pour être le fils de Saturne & de Philyre, & naquit en Thessalie parmi les centaures, c'est-à-dire, parmi les premiers *Grecs* qui eurent l'adresse de monter & de dompter les chevaux. Il fut regardé comme l'inventeur de la médecine, de la botanique & de la chirurgie. Il habitoit au pied du mont Pélion, dans une caverne que sa sagesse & sa science rendirent l'école la plus fameuse & la plus fréquentée de la Grèce. Xénophon donne une liste nombreuse des héros qui furent ses disciples. Plutarque y ajoute Hercule, qui apprit, dit-il, à l'école de Chiron la musique, la médecine & la justice. Diodore de Sicile, comme nous l'allons voir, attribue cette gloire à Linus: à qui que ce soit des deux qu'elle appartienne, on en peut toujours conclure que les anciens auteurs s'accordent à reconnoître dans la musique une qualité nécessaire à leurs héros. *Nec fides didicit, nec natare*; il ne sait ni nager, ni jouer de la lyre, étoit, dans l'antiquité, un reproche pour tout homme au-dessus de la classe du peuple.

Mais de tous les élèves du Centaure, aucun ne lui fit plus d'honneur qu'Achille. Appollodore dit que l'étude de la musique occupoit une part considérable du temps qu'il accordoit à son pupille, & qu'il l'employoit comme un moyen de l'exciter aux grandes actions, & de réprimer l'impétuosité de son caractère. Un des restes les plus précieux de l'ancienne peinture est le portrait de Chiron, tiré d'Herculanum, & dans lequel il est représenté enseignant au jeune Achille à jouer de la lyre.

Linus & Orphée paroissent avoir été, après Chiron, les premiers poètes & musiciens de la Grèce; mais il est difficile de décider lequel fut le maître de l'autre. Si l'on invoque le témoignage des anciens auteurs, qui peut seul en effet décider la question, le plus grand nombre dépose en faveur de Linus. Diodore de Sicile, entr'autres, dit positivement que Cadmus enseigna aux *Grecs* l'usage des lettres, & que Linus inventa le premier les vers & la musique. Il dit ailleurs qu'il ajouta la corde *lichanos* à la lyre de Mercure, & il lui attribue l'invention du rhythme & de la mélodie. La plupart des Anciens lui donnent pour élève Hercule, & quelques-uns seulement Orphée. Il se trouva fort mal d'avoir voulu faire d'Hercule un musicien. Il lui trouva tant d'obstination & une tête si dure, qu'il s'impatienta au point de le frapper. Le jeune héros, transporté de colère, saisit à l'instant la lyre de son maître, & lui fit sauter la cervelle d'un coup de son propre instrument.

Soit qu'Orphée ait vécu quelque temps avant ou après Linus, son nom est un des plus illustres de toute l'ancienne Grèce. Sa réputation étoit déjà établie dès le temps de l'expédition des Argonautes. Il fut lui-même du nombre de ces aventuriers. Apollonius de Rhodes dit que, non seulement il excitoit ses camarades à ramer, par le son de sa lyre, mais même, comme nous l'avons dit plus haut, qu'il avoit vaincu & réduit au silence les Syrènes par la supériorité de ses chants.

Au travers de toutes les fables dont Orphée a été le sujet, on distingue qu'il voyagea en Egypte; qu'il s'y instruisit dans les mystères de la religion, de la théologie & de la poésie; & que, le premier des *Grecs*, il les rapporta dans sa patrie. Il joignit, selon l'usage de ces anciens temps, la musique aux sciences les plus sublimes. Il préféra la lyre à tous les autres instrumens, & ceux qui vinrent après lui se contentèrent de l'imiter. Pour lui, selon Plutarque, il n'avoit imité personne; car, avant lui, on ne connoissoit d'autre musique que quelques airs de flûte.

Quelques auteurs l'ont regardé comme l'inventeur de cette espèce de magie appelée *évocation des mânes*; &, en effet, les hymnes qu'on lui attribue, sont en grande partie des espèces d'enchantemens & de conjurations. Après la mort de sa femme Eurydice, il se retira dans la Thesprotie, où un ancien oracle étoit censé répondre à ceux qui évoquoient les morts. Là, il imagina voir sa chère Eurydice; il se flatta qu'elle le suivoit; mais, après quelques pas, ayant regardé derrière lui, & ne la voyant plus, il fut si affligé qu'il mourut bientôt de douleur. C'est à ce simple récit que Pausanias réduit toute cette fable si touchante; mais personne ne se souvient du récit de Pausanias, & tout le monde connoît les merveilles de la lyre d'Orphée, son pouvoir sur Cerbère, sur les Furies, sur les dieux du Tartare, & la puissance qu'elle eut de rendre à Eurydice une vie qu'un seul regard lui fit reperdre pour toujours.

Au reste, cette lyre toute puissante qui triomphoit des Enfers, qui attendrissoit les tigres, les lions, & qui entraînoit même les arbres & les rochers, n'étoit qu'un instrument à sept cordes: le premier Mercure ne lui en avoit donné que quatre; on y en avoit depuis ajouté deux; & ce fut Orphée qui, par

l'addition de la septième, compléta le second tétracorde :

Obloquitur numeris septem discrimina vocum.
VIRG.

Il faut donc attribuer ces miraculeux effets à la nouveauté de l'art, à la beauté des vers, ou du moins des pensées, & à l'extrême sensibilité des peuples, plutôt qu'aux talens de l'artiste & à la perfection de l'instrument. (Voyez *Effets.*)

La mort d'Orphée fut aussi funeste que celle de Linus. De toutes les manières dont on l'a racontée, celle-ci paroît la plus vraisemblable. Les femmes de Thrace, furieuses d'être abandonnées de leurs époux, qui s'étoient faits disciples d'Orphée, se cachèrent dans les bois pour assouvir leur vengeance. La crainte les empêcha quelque temps d'accomplir leur dessein ; elles parvinrent enfin à s'étourdir, en buvant avec excès, & consommèrent leur crime. Plutarque dit que, de son temps, les Thraces reprochoient encore à leurs femmes la barbarie de cette action.

Après que le malheureux Orphée eut été ainsi massacré, sa lyre tomba, dit-on, dans le fleuve de l'Hèbre : la mer la porta jusqu'à Lesbos, où elle fut déposée dans le temple d'Apollon. Lucien dit que Néanthus, fils du tyran Pythacus, l'acheta longtemps après des prêtres du temple, imaginant qu'il lui suffiroit de toucher cet instrument pour attirer sur ses pas les arbres & les rochers ; mais il ne fit qu'irriter les chiens du voisinage, qui fondirent sur lui & le mirent en pièces : ce fut la seule conformité qu'il put avoir avec Orphée.

Après l'expédition des Argonautes, à laquelle Orphée eut part dans sa jeunesse, la première époque importante de l'histoire grecque est le siége de Troye Homère, qui florissoit environ trois siècles après cette guerre, le premier poète & le seul historien qui nous reste de ces temps reculés, a conservé dans ses poèmes le nom de plusieurs musiciens, les seuls qui remplissent, dans l'histoire de la musique *grecque*, le long espace du temps d'Orphée jusqu'à celui de la célébration des jeux olympiques.

Les instrumens dont parle Homère, dans l'Iliade & dans l'Odyssée, sont la lyre, la flûte & la *syrinx*, ou flûte de Pan. La lyre n'y est nommée que φορμιγξ, *Phorminx*, κιθαρα, *Cithara*, χελυς, *Chelys*. Aristophane est le plus ancien poète *grec* qui désigne cet instrument par le mot *Lyra* (λυρα). Tous ces instrumens étoient dès-lors employés dans les cérémonies religieuses & dans les sacrifices. Homère y ajoute la trompette pour musique militaire ; mais on croit que cet instrument, devenu commun de son temps, étoit inconnu aux *Grecs* pendant le siége de Troye.

Parmi les banquets & les fêtes publiques qu'Homère se plaît si souvent à décrire, il n'y en a point où il n'ait placé la musique & la poésie ; car, de son temps, ces deux arts étoient inséparables. Aussi donne-t-il toujours aux poètes le nom de *Chanteur* (αοιδος), & celui de *Chant* aux poèmes. Il parle souvent de la musique dans l'usage de la vie privée. Chez lui, Achille & Pâris sont représentés jouant de la lyre, mais chacun selon son caractère ; l'un pour se consoler d'un affront dont il se venge par son repos, devenu si fatal aux *Grecs ;* l'autre, pour oublier sa honte, après avoir fui dans le combat. Achille célèbre les exploits des héros ; Pâris ne peut chanter que les plaisirs des amans.

Quant aux poètes-musiciens dont on trouve les noms dans ses ouvrages, le plus ancien est *Tiresias*, célèbre dans l'histoire grecque par sa cécité, & par le don de prophétie, qui le dédommageoit de la perte de ses yeux. Il unissoit, suivant l'usage antique, la musique, la poésie, la prophétie & le sacerdoce. C'est lui qu'Ulysse consulte, par ordre de Circé, pour évoquer les ombres.

Thamyris est appelé par Homère *Citharista*, &c. (κιθαριστης), c'est-à-dire, qu'il chantoit au son de la lyre. Plutarque dit, dans son dialogue sur la musique, qu'il étoit né en Thrace, la patrie d'Orphée, & qu'il avoit la voix la plus douce & la plus sonore de tous les poètes de son temps. On disoit qu'il avoit osé provoquer les Muses aux combats de la poésie & du chant, & qu'elles avoient puni son audace en le rendant aveugle, en lui faisant perdre la voix, & même le talent de jouer de la lyre. Homère, avec son art ordinaire, saisit, pour raconter ce trait, le moment où, dans l'énumération des vaisseaux grecs, il nomme la ville de Dorion, auprès de laquelle on disoit que ce combat avoit eu lieu. (Voyez *Iliad.*, liv. II, v. 594.)

Selon Diodore de Sicile, Thamyris avoit appris la musique à l'école de Linus ; &, si l'on en croit Suidas, il passoit généralement pour le huitième des poètes épiques qui précédèrent Homère. Clément d'Alexandrie lui attribue l'invention du mode dorien ; mais ce mode paroît avoir été connu avant lui, & avoir été apporté en Grèce par les Egyptiens, qui s'emparèrent de cette partie du pays qu'on appeloit Dorie.

En parlant de Demodocus, Homère a pris occasion d'élever, pour ainsi dire, le caractère de poète & de chanteur au sommet de la gloire humaine. (*Odyssée*, liv. VIII.) On a pensé qu'Homère s'étoit représenté lui-même dans ce personnage. On doit au moins remarquer la complaisance particulière avec laquelle il en parle, & la manière avantageuse dont il le place à la cour d'Alcinoüs. Il le nomme le héros Demodocus ; il le fait asseoir sur un trône brillant, & annoncer par un hérault qui marche devant lui ; il lui donne une table particulière, & une large coupe ; enfin, tout ce huitième livre est plein des éloges de Demodocus, & des honneurs qu'on lui rend. Il peint ce chantre aveugle comme Tiresias & Thamyris, & comme il l'étoit lui-même. Ce rapport entre trois ou quatre poètes célèbres est d'une singularité remarquable : il n'a pas échappé à Milton, qui fut aveugle

comme eux, & qui rend encore cette singularité plus frappante.

Le dernier musicien célébré par Homère est Phémius. C'étoit, selon Eustathe, un poète de ses amis, & qui avoit été son maître : il l'immortalisa en le plaçant dans son Odyssée. Il lui donne un talent admirable, & un caractère plein de noblesse. On peut en général, comme Pope l'a remarqué, se figurer quel genre de poètes & de musiciens Homère avoit vus de son temps, par les descriptions qu'il a laissées de Demodocus & de Phémius : on voit aussi que le talent de la poésie & du chant étoit alors regardé comme une inspiration immédiate des dieux, & que les poètes chantoient en *impromptu*, soit sur un sujet donné, soit sur une matière de leur choix. Il ne paroît, dans aucun endroit de ses poèmes, que les poètes dont il parle chantassent des vers écrits ou composés d'avance. On a donc eu raison de croire que l'emploi des premiers poètes & musiciens de la Grèce ressembloit beaucoup à celui des Bardes chez les Celtes, & des Scaldes chez les Scandinaves. Ils alloient chantant leurs ouvrages dans les grandes villes, dans les palais des princes, où ils étoient traités avec beaucoup de respect, & regardés comme des hommes inspirés.

Hyagnis & Olympus étoient encore deux musiciens célèbres qui vécurent avant Homère. Le premier, né dans la capitale de la Phrygie, florissoit, selon les marbres d'Oxford, 1506 ans avant J. C. Il inventa la flûte phrygienne & le mode phrygien ; les airs ou *nomes* qu'on chantoit à la Mère des dieux, à Bacchus, à Pan, & à d'autres divinités de ce pays, étoient aussi de sa composition. Le second est souvent nommé avec respect par les plus grands écrivains de la Grèce, & par les meilleurs juges en musique.

Il y eut dans l'antiquité deux grands musiciens qui portèrent le nom d'Olympus. Le plus ancien fut le plus célèbre ; il étoit de Mysie, & fut disciple de Marsyas. Il ajouta beaucoup aux connoissances musicales de son temps, par l'invention de l'ancien genre enharmonique. Platon, Aristote & Plutarque célèbrent son talent musical & poétique, & disent que plusieurs de ses airs subsistoient encore de leur temps. M. Burney remarque, avec raison, que la religion peut seule donner de la permanence à la musique. En effet, les airs d'Olympus, que l'on chantoit dans les temples du temps de Plutarque, n'étoient pas alors plus anciens que les *chants* ou le *plain-chant* de quelques hymnes de l'Eglise ne le sont pour nous.

Platon dit que la musique d'Olympus étoit particuliérement propre à affecter & à animer ceux qui l'écoutoient : Aristote, qu'elle remplissoit l'ame d'enthousiasme : Plutarque, qu'elle surpassoit en simplicité & en effets toute musique alors connue. Selon ce dernier, Olympus étoit l'auteur de cet *air des chars* qui transporta tellement Alexandre, lorsqu'il l'entendit chanter par Antigénide, qu'il se saisit de ses armes. A son talent pour la musique, il joignoit celui de la poésie. Il composa des élégies & d'autres vers plaintifs qu'on chantoit au son de la flûte ; & les chants de ces poèmes étoient si célèbres dans l'antiquité, par leur expression plaintive & pathétique, qu'Aristophane, au commencement de sa comédie des *Chevaliers*, où il introduit les deux généraux, Démosthènes & Nicias travestis en valets, & se plaignant de leur maître, leur fait dire : « Pleurons, & plaignons-nous comme deux flûtes qui jouent un air d'Olympus. »

Thaletas de Crète est le premier poète-musicien connu après Hésiode & Homère : il étoit de plus philosophe & politique, au point que Lycurgue alla le chercher en Crète, pour s'aider de ses conseils dans l'établissement de son nouveau gouvernement. Ses odes, dit Plutarque, étoient autant d'exhortations à l'obéissance & à la concorde, auxquelles il donnoit une nouvelle force par la douceur de sa voix & de ses chants. Platon, Porphyre, Athénée, & le scholiaste de Pindare, parlent aussi de ses talens, & citent plusieurs airs qu'il avoit composés.

Il y eut un autre Thaletas, aussi de Crète, qui florissoit long-temps après l'ami de Lycurgue. Plutarque le fait contemporain de Solon : c'est lui qui passoit pour avoir délivré les Lacédémoniens de la peste, par la douceur de sa lyre.

Archiloque fut regardé comme l'inventeur de la mélodie dramatique, ou du chant appliqué à la déclamation. Selon Plutarque, il adaptoit de deux manières différentes la musique à ses vers ïambes. Il en récitoit quelques-uns avec un accompagnement qui succédoit au chant, & il en chantoit d'autres au son des instrumens, qui suivoient servilement les mêmes notes que la voix : c'est cette méthode que les poètes tragiques adoptèrent dans la suite. Si l'on en croit le même Plutarque, il n'y a point de poètes dans l'antiquité qui aient autant contribué qu'Archiloque aux progrès de la poésie & de la musique. Hérodote le fait contemporain de Candaule & de Gygès, roi de Lydie, 724 ans avant J. C. ; mais des chronologistes modernes le font vivre beaucoup plus tard (1). Il étoit né à Paros, l'une des Cyclades. Son père étoit d'une naissance très-distinguée, mais il n'avoit épousé qu'une esclave.

Ce n'est pas ici le lieu de rassembler les événemens assez bizarres de la vie d'Archiloque; ne le considérons que relativement à la musique. Plutarque lui attribue la *Rhythmopée* des ïambes trimètres, la transition subite d'un rhythme à un autre rhythme d'un genre différent, & la manière d'accompagner sur la lyre ces mesures irrégulières, &c. Sans entrer dans une explication minutieuse de ces inventions, il suffira de dire que la mélodie, étant alors rigoureusement conduite par la mesure du vers, de nouveaux nombres en poésie devoient engendrer de

(1) Blair 686 ; Priestley 660 ans avant J. C.

nouveaux airs en musique. Le vers héroïque, ou hexamètre, paroît avoir été seul en usage parmi les plus anciens poètes & musiciens; ils ne connoissoient pas la transition d'un rhythme à l'autre, qu'exigeoit la poésie lyrique. Si donc Archiloque fut le premier inventeur de ce mélange, on pouvoit avec raison lui donner le titre d'inventeur de la poésie lyrique, qui devint après lui une espèce de versification absolument distincte de l'héroïque.

Ce poète-musicien est mis généralement au nombre des premiers vainqueurs des jeux pythiques. Sa *rage* (1) satyrique ne le possédoit pas toujours; & son génie, devenu plus tranquille, lui dictoit quelquefois des hymnes en l'honneur des dieux & des héros. Il en composa un particulièrement pour Hercule, qui lui attira les applaudissemens de toute la Grèce. Il le chanta dans une assemblée très-nombreuse, aux jeux olympiques : il reçut des juges la couronne consacrée au vrai mérite poétique. Cet hymne ou cette ode fut chantée dans la suite pour tous les vainqueurs de ces jeux, qui n'avoient point trouvé de poètes capables de célébrer leur victoire.

Tyrtée, général athénien, & musicien, est célèbre dans toute l'antiquité par la composition & l'exécution de ses airs & de ses chants militaires. Les Lacédémoniens, malgré l'austérité de leurs mœurs, reconnoissoient si bien le pouvoir de la musique, & son influence sur le courage, qu'ils appelèrent Tyrtée à leur secours; & l'ancien scholiaste d'Horace dit qu'ils dûrent la victoire aux sons belliqueux d'une flûte militaire, ou d'un clairon qu'il avoit inventé, & dont il jouoit à la tête de l'armée. Ils lui donnèrent pour récompense les droits de citoyen : ses airs se conservèrent parmi les troupes, & l'on continua de les jouer & de les chanter jusqu'aux derniers momens de la république. C'est de lui qu'étoit cette chanson célèbre que chantoient en dansant, à certains jours de fêtes, trois chœurs, l'un de vieillards, l'autre d'hommes faits, & le troisième d'enfans; & qu'Amyot rend ainsi, avec plus de naïveté que d'exactitude :

1. Nous avons été jadis
   Jeunes, vaillans & hardis.
2. Nous le sommes maintenant,
   A l'épreuve à tout venant.
3. Et nous, un jour le serons,
   Qui tous vous surpasserons.

Tous les anciens auteurs qui ont parlé de l'état progressif de la musique en Grèce, célèbrent unanimement les talens de Terpandre; mais ils ne s'accordent ni sur le temps ni sur le lieu de sa naissance. Suivant les marbres d'Oxford, il vivoit environ 671 ans avant J. C. Plusieurs Anciens lui ont attribué l'addition de trois cordes à celles de la lyre, qui n'étoient avant lui qu'au nombre de quatre. Si les sept cordes étoient déjà connues de son temps dans les autres parties de la Grèce, il semble au moins que Terpandre fut le premier qui s'en servit à Lacédémone. Le peuple s'offensa de cette innovation. La discipline des Spartiates les avoit privés de tous les sentimens naturels, & les avoit soumis à des habitudes fixes que l'on ne pouvoit combattre impunément; soit que Terpandre dérangeât les principes sur lesquels ils s'étoient réglés jusqu'alors, soit qu'il voulût leur en proposer de nouveaux, les nouvelles cordes, ou les nouveaux chants, ou les nouveaux rhythmes sur les anciennes cordes, dûrent être également insupportables à un auditoire lacédémonien, & l'une ou l'autre de ces trois innovations dut paroître une offense publique. Plutarque nous apprend qu'il fut mis à l'amende par les Ephores, pour prix de son invention. Le même auteur dit pourtant, dans son dialogue sur la musique, que Terpandre appaisa une sédition parmi ce même peuple, par les sons persuasifs de sa voix & de sa lyre. Le seul moyen d'accorder ces deux passages, qui semblent contradictoires, c'est de supposer qu'il avoit, par degrés, perfectionné le goût public, ou dégradé le sien.

Terpandre ne se rendit pas moins illustre par son talent pour jouer de la flûte & de la lyre ou cithare, que par ses compositions. Cela paroît par les marbres d'Oxford, par un passage d'Athénée, où l'on voit qu'il obtint le premier prix dans les combats de musique, aux jeux *Carniens*, institués à Sparte pour détourner la colère d'Apollon, excitée par la mort de Carnus, l'un de ses prêtres, que les Doriens avoient massacré; enfin, par le témoignage de Plutarque, qui dit qu'il n'est pas besoin d'autre preuve de l'excellence de Terpandre dans l'art de jouer de la lyre, que celle qui étoit consignée sur les registres des jeux pythiques. On y voyoit qu'il avoit gagné successivement quatre prix dans ces solemnités.

La musique avoit une grande part dans ces jeux. Outre que les combats gymniques y étoient accompagnés du son des instrumens; outre le concours des pièces dramatiques, dont la déclamation chantée étoit aussi soutenue par l'orchestre, il y avoit encore des prix particuliers de musique. Jetons un coup d'œil rapide sur ces fêtes célèbres, considérées seulement sous le rapport de cet art.

Jeux Olympiques. Ils étoient particuliérement consacrés à Jupiter Olympien; & ils prirent leur nom, soit de cette circonstance, soit du temple d'Olympie, auprès duquel on les célébroit. Il paroît qu'ils eurent lieu d'abord à des époques irrégulières, & sans doute pour solemniser quelques grands événemens. C'est seulement depuis l'an 776 avant J. C. qu'ils revinrent réguliérement tous les cinquante mois, ou le second mois après l'expiration de la quatrième année. Ils formèrent depuis ce temps l'époque la plus intéressante pour la Grèce.

La musique y joua long-temps un rôle très-subor-

(1) *Archilochum proprio rabies armavit iambo.*
HORACE.

donné. Ce ne fut qu'à la quatre-vingt-seizième Olympiade qu'on y institua un prix pour le meilleur joueur de trompette. Cet instrument, qui n'avoit d'abord servi que pour donner le signal aux troupes, s'étoit donc alors extrêmement perfectionné ; & comme il n'est pas vraisemblable qu'on s'en servît pour accompagner la voix, ce fut peut-être, dit M. Burney, le premier instrument sur lequel on joua des *solo* chez les Anciens.

La flûte & la lyre eurent aussi leurs prix, qui continuèrent d'être disputés & distribués jusqu'à l'abolition des jeux olympiques. On sait que Néron, qui regardoit tout grand musicien comme son rival, alla disputer ces prix, subit toutes les épreuves, se soumit à toutes les lois prescrites aux candidats, & sollicita ensuite les juges avec autant de soumission & d'inquiétude qu'un musicien de profession, comme si un empereur, & un tel empereur, eût eu quelque chose à craindre de la sévérité des juges !

Outre ces sortes de concours, où la poésie & la musique attiroient toute l'attention, dans ces assemblées nombreuses & brillantes, ces deux arts se faisoient gloire de jouer le second rôle, pour célébrer les vainqueurs dans les combats de la lutte, de la course des chars, &c. C'est au desir d'immortaliser ces triomphes, que nous devons les odes de Pindare. Ces odes, ainsi que celles de Simonides, de Bacchylides, & de plusieurs autres poètes célèbres, étoient chantées dans les temples, au milieu d'un immense concours. Les vainqueurs, élevés pour ainsi dire au-dessus de l'humanité, voyoient encore leurs statues faites par les plus fameux sculpteurs, & placées dans un bois sacré. Quelle gloire pour eux ! Mais aussi quels encouragemens pour la sculpture, la poésie & la musique !

Jeux Pythiques. Ces jeux, fondés pour garder le souvenir de la victoire d'Apollon sur le serpent Python, ne consistoient dans l'origine, selon Pausanias, que dans des combats poétiques & lyriques. Le prix étoit donné à celui qui avoit fait & chanté le meilleur hymne en l'honneur d'Apollon. On cite parmi les premiers vainqueurs Eleuthère, qui gagna le prix par le pouvoir & la douceur de sa voix, quoique l'hymne qu'il chanta fût composé par un autre. On dit qu'Hésiode ne put être admis parmi les concurrens, parce qu'il ne pouvoit s'accompagner lui-même avec la lyre ; & qu'Homère, lorsqu'il vint à Delphes consulter l'oracle, ne put aussi concourir, parce qu'étant aveugle & infirme, il ne pouvoit qu'avec beaucoup de peine chanter & jouer de la lyre en même temps.

Après la guerre qu'on nomma *sacrée* parce qu'elle eut pour cause un sacrilége commis par les Phocéens, d'abord sur le territoire, & ensuite dans le temple même de Delphes, guerre qui dura dix ans, comme celle de Troye, le retour des jeux pythiques fut fixé à la seconde année de chaque Olympiade. Ce fut alors (591 ans avant J. C.) qu'on ajouta au prix qu'on donnoit auparavant aux musiciens qui chantoient le mieux en s'accompagnant de la lyre, deux autres prix ; l'un pour ceux qui chantoient le mieux, accompagnés de la flûte ; l'autre pour ceux qui, sans chanter, jouoient seuls de cet instrument avec le plus d'expression & de goût. C'est de là qu'on peut dater la séparation de la poésie & de la musique, qui jusqu'alors avoient été toujours unies. Ce fut Sacadas, d'Argos, qui remporta le premier ce prix de la flûte seule.

A la huitième Pythiade (559 ans avant J.C.), on décerna de plus une couronne pour les musiciens qui joueroient le mieux des instrumens à cordes, sans chanter. Le prix de tous ces combats pythiques étoit une couronne de laurier, en mémoire de l'amour d'Apollon pour Daphné ; dans la suite on y joignit des pommes, fruit consacré à Apollon.

Strabon, en parlant des différens genres de combats établis dans les jeux pythiques, cite une espèce particulière de composition, qui fut chantée, comme un hymne, en l'honneur d'Apollon, & accompagnée du son des instrumens. On l'appeloit le *Nome pythique* : c'étoit une sorte de cantate fort longue, consistant en cinq parties, qui faisoient toutes allusion à la victoire remportée par le dieu sur le serpent Python. La première partie s'appeloit *le prélude*, ou préparation au combat ; la seconde, *la charge* ; la troisième, *la chaleur du combat* ; la quatrième, *le chant de victoire*, composé d'iambes & de dactyles ; & la cinquième, *le sifflement du monstre mourant*. Cet air, selon Pausanias, fut composé & joué pour la première fois à Delphes, par Sacadas, qui étoit aussi bon poète que bon musicien, & dont les poèmes lyriques & élégiaques étoient si estimés, que Pindare lui-même en avoit fait l'éloge dans des ouvrages qui se sont perdus, mais qui existoient du temps de Pausanias & de Plutarque. Parmi les autres musiciens-poètes qui se distinguèrent aux jeux pythiques, voici les principaux, dont la réputation s'étendit dans toute la Grèce.

Alcman, né à Sardes, florissoit environ 670 ans avant Jésus-Christ. On dit qu'il fut esclave à Sparte dans sa jeunesse, mais que ses bonnes qualités & son génie lui acquirent la liberté, & un rang distingué parmi les poètes lyriques. Il jouoit parfaitement de la lyre, & il excelloit à chanter des vers au son de la flûte, à composer de la musique pour les chœurs de danse, & surtout des chansons d'amour & de galanterie. Il fut un des grands musiciens que les Lacédémoniens appelèrent, dans les besoins de l'Etat, pour chanter des airs au son de la flûte, & pour animer leurs troupes, habituées à être guidées par cet instrument dans toutes leurs évolutions.

Alcée, né à Mitylène, florissoit, selon la chronique d'Eusèbe, dans la quarante-quatrième Olympiade, c'est-à-dire, environ 604 ans avant Jésus-

Christ. Il quitta le service militaire pour celui des muses, après avoir eu, comme Archiloque l'avoit eu avant lui, & comme Horace l'eut après, la honte de fuir dans le combat & de perdre son bouclier. Son esprit remuant & brouillon l'entraîna dans beaucoup d'aventures étrangeres au sujet que nous traitons Quant à ses talens, il excella également dans la poésie & dans la musique; il composa des odes, des hymnes, des épigrammes. Ses vers, tantôt menaçans, tantôt touchans & plaintifs, étoient, selon Quintilien, graves, concis, magnifiques, sententieux, & si approchans de ceux d'Homère, qu'Horace lui a donné avec ustice une lyre d'or.

Et te sonantem pleniùs aureo
Alcæe plectro.

Il fut contemporain & compatriote de Sappho, dont on assure même qu'il fut violemment épris.

Les Aventures de Sappho & les restes précieux de ses poésies sont trop connus, pour qu'il soit besoin d'entrer à ce sujet dans aucun détail. Parlons plutôt d'une invention musicale qui lui est attribuée. Aristoxène & Plutarque disent qu'elle inventa *le mode mixolydien*. Le mode lydien étoit le plus élevé des cinq modes originaux, ayant pour son plus bas son, pour sa corde *proslambanomène*, la note qui correspondoit à notre *fa* ♯ sur la quatrième ligne de la basse. Le mixolydien, inventé par Sappho, étoit encore un demi-ton plus haut; & l'on y ajouta depuis, à la tierce mineure au-dessus, le mode *hypermixolydien*, & l'*hyperlydien* à la quarte. Platon voulant simplifier la musique, & renfermer l'échelle dans des bornes plus modérées, se plaint, dans le troisième livre de sa *République*, de la licence de ces modes aigus, dont celui de Sappho étoit l'origine.

Si la seule différence entre les modes étoit la place qu'ils occupoient dans le grand systême, au grave ou à l'aigu, cette invention du mode mixolydien pouvoit avoir été suggérée à Sappho par l'étendue de sa voix, qui étoit peut-être plus haute que celle des poètes-musiciens qui l'avoient précédée: ceux qui vinrent après elle, avec des voix plus basses, voulant chanter sur ce même mode, & même sur des modes encore plus élevés, offensèrent l'oreille de Platon, qui défendit, dans sa république, l'usage de ces modes, comme indécens & trop efféminés, même pour des femmes.

Si le caractère des modes dépendoit aussi en partie du rhythme ou de la cadence, il n'est pas invraisemblable qu'outre la différence de diapason, la nouveauté du mode mixolydien de Sappho consistât surtout à appliquer à la mélodie, la mesure appelée *sapphique*, qui étoit de son invention. Mais comment cette mesure & cette élévation du mode lui donnoient-elles ce caractère indécent & efféminé qui avoit blessé Platon? C'est là ce que nous ne pouvons comprendre, non plus que bien d'autres mystères de cette ancienne musique *grecque*.

Vers le commencement du sixième siècle avant l'ère chrétienne, Mimnerme, selon Plutarque, se rendit fameux en jouant sur la flûte un *nome*, ou chanson, appelé *Cradias*: c'étoit un air pour cet instrument, qu'on exécutoit d'ordinaire à Athènes durant la marche ou procession des victimes expiatoires. Ce Mimnerme étoit poète lyrique, & par conséquent musicien; il étoit de Smyrne, & contemporain de Solon. Athénée lui attribue l'invention du vers pentamètre; & ses élégies étoient si estimées de l'antiquité, qu'Horace les préfère à celles de Callimaque (1). Il n'en reste que peu de fragmens.

Le premier que l'ordre chronologique nous présente, après Mimnerme, est Stesichore, poète fameux, né à Himera, en Sicile. Son premier nom étoit Tisias. Celui de Stesichore (Στεσιχορος) lui fut donné à cause des changemens qu'il fit dans la manière d'exécuter le *chœur* du dithyrambe, qui se chantoit en dansant autour de l'autel ou de la statue de Bacchus. Ses poésies nombreuses, dont nous n'avons que quelques restes, existoient encore du temps de Quintilien. Plutarque, en parlant de ses talens pour la musique, cite les changemens qu'il fit dans l'air *harmatien* ou l'air *du charriot*, composé par Olympus.

Simonides florissoit vers le même temps. Il naquit à Céos, l'une des Cyclades, l'an 538 avant Jésus-Christ, & mourut à quatre-vingt-dix ans. Il fut le maître de Pindare. Toute l'antiquité parle de son talent poétique, de la douceur, de la tendresse, & même de la tristesse de ses vers, à qui Catulle donne le nom de *larmes*, *Mœstius lacrymis Simonideis*: il obtint à quatre-vingts ans le prix de poésie dans les jeux publics. Pline lui attribue l'addition de la huitième corde de la lyre; mais les savans ne sont pas là-dessus d'accord avec Pline.

Pindare, dont l'éloge, comme poète, est fait lorsqu'on l'a nommé, naquit à Thèbes, en Bœotie, environ 520 ans avant notre ère. Il reçut ses premières instructions musicales de son père, qui étoit joueur de flûte de profession. Il fut mis ensuite à l'école de Myrtis, femme distinguée par son talent pour la poésie lyrique. La célèbre Corinne y étoit avant lui, & Plutarque dit que le jeune Pindare profita plus de ses leçons que de celles de leur maîtresse commune. Il passa de cette école à celle de Simonides, qui étoit alors extrêmement vieux. Les combats de poésie & de musique étoient alors tellement à la mode dans toutes les grandes villes de la Grèce, qu'on ne pouvoit guère acquérir de réputation dans ces deux arts, sans paroître sur la liste des combatans. Pindare se distingua bientôt dans cette carrière: il y eut souvent pour émule cette même Myrtis & cette même Corinne, dont l'une étoit pour ainsi dire sa mère, & l'autre sa sœur en poésie. Il vainquit Myrtis; mais il fut vaincu cinq fois par Corinne. Pausanias en conclut que les juges

(1) Epist. liv. II. Ep. 1. v. 101.

étoient plus sensibles aux charmes de la beauté qu'à ceux de la poésie & de la musique; & les vers de Corinne, détruits par le temps, ne nous laissent aucun moyen de contredire Pausanias.

Pindare se dédommagea bientôt de ces petites disgraces par la gloire qu'il acquit dans toute la Grèce. On n'a conservé de ses poésies que celles qu'il composa pour célébrer les vainqueurs aux jeux olympiques, pythiques, néméens & isthmiques. A Olympie, ses odes étoient chantées dans le *Prytanée*, où étoit la salle du banquet qu'on donnoit aux vainqueurs; elles étoient répétées par le chœur, au son des instrumens. On les exécutoit ensuite de la même manière, à l'entrée triomphale du vainqueur dans sa ville natale, aux cérémonies & aux sacrifices qu'on célébroit dans ces occasions, avec beaucoup de pompe & de solemnité. Qu'est-ce auprès de ces triomphes brillans de la musique & de la poésie, que l'emploi obscur & mesquin que nous faisons de ces deux arts?

Pindare mourut âgé de quatre-vingt-six ans. Ses concitoyens lui élevèrent un monument dans l'hypodrome de Thèbes. On sait qu'Alexandre ayant pris cette ville, voulut qu'on respectât sa maison & sa famille. Les Lacédémoniens lui rendirent le même hommage, lorsque ravageant la Bœotie, & brûlant la capitale, ils écrivirent sur la porte de ce grand poète: *Ne brûlez pas la demeure de Pindare.* Ce respect pour sa mémoire se conserva si long-temps que, même du temps de Plutarque, la meilleure partie des victimes sacrées, à certaines fêtes, étoit attribuée à ses descendans.

La musique étoit alors parvenue à sa plus grande perfection. Toutes les villes de la Grèce célébroient à l'envi des fêtes où elle jouoit un rôle important. Sparte elle-même s'étoit laissée entraîner aux charmes de cet art. Plutarque, qui paroît avoir souvent consulté les registres des jeux sacrés, nous dit dans la vie de Lysandre, général spartiate, que le musicien Aristonoüs, après avoir obtenu six fois le prix du chant, accompagné de la lyre, dans les jeux pythiques, flattoit Lysandre au point de lui dire que, s'il gagnoit jamais une autre victoire, il se feroit proclamer publiquement son disciple & son serviteur. C'étoit après que les Lacédémoniens eurent pris la ville d'Athènes, abattu les murs & brûlé tous les vaisseaux dans le port, *au son des flûtes*, c'est-à-dire, dans la quatre-vingt-quatorzième Olympiade, 404 ans avant J. C.

On trouve, dans les anciens auteurs, des preuves incontestables de la continuation des combats de musique dans ces jeux, jusqu'à leur abolition totale, après l'établissement du christianisme. Il suffit de citer la victoire que Pylade remporta sur la lyre, 211 ans avant J. C. (Pausanias, *Arcad. liv. VIII*); le laurier pythique, gagné par Néron, à ces mêmes jeux, en qualité de joueur de lyre ou de cithare, soixante-six ans après l'ère chrétienne (Suétone & Dion Cassius); & les deux victoires pythiques, citées parmi un grand nombre d'autres, sur les marbres d'Oxford, & qu'obtint C. Ant. Septimius Publius, le joueur de lyre, sous l'empire de Septime-Sévère, à la fin du second siècle.

Finissons en observant que les jeux pythiques, en l'honneur d'Apollon, furent institués, non-seulement à Delphes, mais à Milet en Ionie, à Magnésie, Sida, Perga & Thessalonique, & que partout la musique & la poésie furent le principal sujet des combats.

Jeux Néméens. Ces jeux, qui tiroient leur nom de Némée, village de l'Arcadie, étoient d'une si haute antiquité, que les Anciens eux-mêmes ne s'accordoient pas sur leur origine. Selon les uns, ils avoient été institués pour les funérailles du jeune Archémore, par les sept chefs de la guerre de Thèbes: selon d'autres, par Hercule, pour rendre grâce à Jupiter de sa victoire sur le lion de Némée. Les exercices y étoient à peu près les mêmes qu'aux jeux olympiques; & la musique en faisoit partie, comme le prouve un passage de Plutarque, dans la vie de Philopœmen. Il y dit que ce général, après avoir remporté la célèbre victoire du Mantinée, entra au théâtre, pendant les jeux néméens, *lorsque les musiciens disputoient le prix de musique.* Le musicien Pylade, de Mégalopolis, commençoit à chanter, au son de la lyre, un air composé par Timothée, dont les paroles parurent tellement convenir à Philopœmen, que tous les yeux se fixèrent sur lui, & que le chant fut interrompu par les applaudissemens & les acclamations publiques.

Timothée, l'un des plus célèbres poètes-musiciens de l'antiquité, étoit né à Milet, ville Ionienne de Carie, 446 ans avant Jésus-Christ. Il excella non-seulement dans la poésie lyrique & dithyrambique, mais dans l'art de jouer de la lyre. Il ajouta quatre cordes, selon Pausanias, aux sept qu'avoit déjà cet instrument; mais Suidas prétend qu'il y en avoit déjà neuf avant lui, & qu'il n'ajouta que la dixième & la onzième. Quoi qu'il en soit, le fruit qu'il retira de ces additions fut de soulever contre lui le sénat de Sparte. Les deux rois & les éphores le condamnèrent par un décret, que Boëce nous a conservé, à retrancher de sa lyre les cordes superflues qu'il avoit ajoutées au sept primitives, & à être banni de leur ville, où il étoit venu, disoient-ils, *pour corrompre les oreilles de la jeunesse, par l'introduction d'une trop grande variété de notes; pour efféminer la musique par le nombre de ses cordes & la nouveauté de ses chants; & pour rendre la mélodie infâme, en substituant le chromatique à l'enharmonique, &c.* Près de deux siècles auparavant, Terpandre, comme nous l'avons vu plus haut, avoit été presqu'aussi mal payé à Sparte de ses inventions musicales.

Il faut remarquer ici que les Lacédémoniens admettoient le genre *enharmonique* à cause de sa simplicité, & qu'ils réprouvoient le *chromatique* comme trop

trop difficile & trop efféminé : nouvelle preuve de l'existence de deux enharmoniques, dont le plus ancien étoit remarquable par sa simplicité & sa dignité.

On peut voir dans Suidas & dans Etienne de Byzance, les titres d'un grand nombre de compositions musicales & poétiques de Timothée. Il mourut en Macédoine, âgé de quatre-vingt-dix ans, deux ans avant la naissance d'Alexandre-le-Grand. Ce n'étoit donc pas ce Timothée, fameux joueur de flûte, qui eut tant de crédit auprès de ce prince, & dont les sons l'animoient au point de le forcer à prendre les armes. On n'a point fait attention aux dates ; on a oublié que l'un de ces Timothées étoit né à Milet, l'autre à Thèbes, & on les a presque toujours confondus ensemble.

Jeux Isthmiques. Ils furent ainsi nommés parce qu'on les célébroit dans l'isthme de Corinthe. Les combats de musique & de poésie s'y joignoient aux autres combats, comme dans tous les jeux de la Grèce ; mais ils n'offrent rien de particulier à l'histoire de l'art.

A ces quatre espèces de jeux, qu'on nommoit *sacrés*, & qui étoient regardés comme les premiers dans la Grèce, on en pourroit ajouter beaucoup d'autres, puisque chaque État, & presque chaque ville avoit ses jeux particuliers, dans la plupart desquels les poètes & les musiciens se disputoient le prix. Mais parmi les fêtes de cette espèce, il y en avoit une à Athènes, dont il est trop souvent fait mention dans les anciens auteurs, pour n'en point parler ici ; c'étoient les *jeux Panathénées*.

Il y avoit à Athènes deux solemnités de ce nom ; l'une & l'autre étoient en l'honneur de Minerve, patrone de cette ville. Elles étoient si anciennes, qu'on en faisoit remonter l'institution jusqu'à Orphée. Les grands jeux panathénées étoient célébrés tous les cinq ans ; les petits, tous les trois ans, ou même tous les ans, selon quelques auteurs. Parmi les différens prix qu'on y distribuoit, on distinguoit ceux de poésie & de musique. Ils passoient pour avoir été fondés par Périclès, & cela étoit digne de son goût pour les arts ; mais Plutarque, qui avoit consulté les registres de ces jeux, comme ceux de tous les autres, assure qu'on y avoit exécuté de la musique long-temps avant Périclès. Des rhapsodes furent nommés par Hipparque, fils de Pisistrate, pour y chanter les vers d'Homère.

Des chanteurs de la première classe, accompagnés de joueurs de flûte & de lyre, y exerçoient leurs talens sur des sujets fixés par les directeurs des jeux ; & tandis qu'Athènes fut libre & indépendante, on célébra dans ces chants Harmodius & Aristogiton, qui s'étoient opposés au pouvoir des Pisistratides & d'Aristobule, & qui avoient délivré Athènes du joug des trente tyrans que lui avoient imposé les Lacédémoniens.

On y donnoit aussi des prix aux joueurs de flûte ; cet instrument jouit long-temps d'une haute estime dans toute la Grèce, mais surtout à Athènes, peut-être parce qu'on prétendoit qu'il avoit été inventé par Minerve. Aristote dit que la flûte, dans les premiers temps après son invention, ne fut en usage que parmi le petit peuple, & fut regardée comme un instrument ignoble, indigne d'un homme libre, jusqu'après l'invasion & la défaite des Perses. Alors les richesses & le luxe en rendirent l'usage si commun, que c'étoit une disgrace pour une personne bien née, que de n'en savoir pas jouer. Callias & Critias, Athéniens, Archytas de Tarente, Philolaüs & Epaminondas étoient de très-bons joueurs de flûte. En général, la musique étoit dans une telle faveur à Athènes, & l'étude en étoit regardée comme une partie si essentielle de l'éducation, au temps de Périclès & de Socrate, que Platon & Plutarque ont cru nécessaire de nous apprendre de qui ces deux grands personnages avoient reçu les leçons de cet art.

Damon l'Athénien fut le maître de musique de tous les deux. Socrate l'appelle son ami, dans un dialogue de Platon, où il est dit qu'il avoit recommandé de donner pour maître au fils de Nicias, Damon, disciple d'Agathocle, qui non-seulement excelloit dans sa profession, mais qui possédoit toutes les qualités qu'on pouvoit desirer dans un homme à qui l'on vouloit confier le soin de la jeunesse. Il avoit surtout cultivé cette partie de la musique qui a rapport au temps & à la mesure ; c'est ce qui lui donnoit le plus de mérite aux yeux de Platon, qui sembloit regarder le rhythme comme la partie la plus essentielle de la musique, & celle d'où dépendent les mœurs du peuple, beaucoup plus que de la mélodie. Aristides-Quintilien le cite comme ayant caractérisé ses chants par un choix judicieux de sons & d'intervalles, les mieux adaptés aux effets qu'il vouloit produire.

Périclès, qui fut un juge si éclairé de tous les arts, & dont ils reçurent de si grands encouragemens, voulut que les Muses eussent la première part aux spectacles publics dont il amusoit le peuple. Non-seulement il régla la forme & il augmenta le nombre des combats musicaux & poétiques aux fêtes panathénéennes, mais il bâtit l'*Odeum*, salle de musique où les poètes & les musiciens venoient tous les jours s'exercer dans leur art, & répéter les nouvelles compositions avant de les livrer au théâtre.

Ce fut encore Périclès qui fit venir à Athènes Antigénide, l'un des plus fameux musiciens de l'antiquité. Il étoit, selon Suidas, natif de Thèbes en Bœotie, & fils de Satyrus, célèbre joueur de flûte. Les Thébains en général se piquoient de bien jouer de cet instrument. Ils y avoient une prééminence reconnue de toute la Grèce, & à laquelle ils mettoient une grande importance. Après la ruine totale de leur ville, qui ne fut jamais entiérement rebâtie, ils ne se donnèrent pas beaucoup de peine pour rétablir les monumens publics qui avoient été renversés ou

détruits, excepté seulement une statue de Mercure, qu'ils eurent une peine infinie à dégager de dessous les décombres, & qu'ils remirent sur pied parce qu'elle portoit cette inscription : *La Grèce a déclaré que Thèbes l'emportoit dans l'art de jouer de la flûte.*

Antigénide étant d'une ville où la flûte étoit en si grand honneur, & fils d'un homme qui en jouoit si bien, sembloit être destiné à exceller lui-même dans cet art ; aussi le porta-t-il à un plus haut degré de perfection qu'aucun musicien de son temps, surtout après avoir pris les leçons de Philoxène. Ce célèbre poète-musicien, natif de l'île de Cythère, avoit composé un grand nombre de poèmes lyriques, qui sont entiérement perdus. Les poètes comiques de son temps, & ensuite Plutarque, blâmèrent ses innovations en musique. Son disciple Antigénide, pendant sa jeunesse, l'accompagnoit d'ordinaire, & jouoit sur la flûte les airs que Philoxène avoit composés pour ses vers. Instruit par un tel maître, il n'est pas étonnant qu'il eut à son tour des élèves de la première classe, & qu'il fut caressé par les plus grands princes. Périclès, qui avoit entrepris l'éducation de son neveu Alcibiade, lui donna Antigénide pour maître de flûte. Nous trouvons dans Aulu-Gelle, qu'Alcibiade, qui étoit fort amoureux de sa personne, fut bientôt dégoûté de cet instrument, comme Minerve l'avoit été avant lui. S'étant regardé dans un miroir tandis qu'il jouoit de la flûte, il fut si choqué de la convulsion qu'il apperçut dans tous ses traits, qu'il se mit en colère, brisa sa flûte, & la jeta loin de lui ; ce qui mit cet instrument dans une grande défaveur parmi la jeune noblesse d'Athènes.

Ce fut Antigénide, au rapport d'Athénée, qui joua de la flûte aux fêtes du mariage d'Iphicrate, quand ce général athénien épousa la fille de Cotys, roi de Thrace. C'est à lui que Plutarque attribue d'avoir transporté Alexandre, en lui jouant l'*air du charriot*, jusqu'à lui faire prendre ses armes & charger ses gardes ; mais c'est à Timothée que d'autres donnent ce triomphe. Les Lacédémoniens avoient une chanson qui disoit, qu'*un grand joueur de flûte pouvoit rendre un homme capable de braver tous les dangers, & de résister au fer même.*

Malgré sa réputation & ses succès, ce grand musicien regardoit la faveur publique comme une possession précaire, & ne s'enorgueillit jamais des applaudissemens de la multitude. Il tâchoit d'inspirer à ses élèves les mêmes sentimens ; pour en consoler un qui avoit beaucoup de talent, & qui n'avoit été que médiocrement applaudi : *La première fois que tu joueras*, lui dit-il, *ce sera pour moi & pour les Muses.* Il étoit si persuadé du mauvais goût du peuple en général, qu'entendant un jour, à une grande distance, applaudir avec excès un joueur de flûte, il dit : *Il faut qu'il y ait quelque grand défaut dans le jeu de cet homme, sans quoi ce peuple ne l'eût pas tant applaudi.*

Il imagina plusieurs nouveautés pour la flûte ; il augmenta le nombre des trous, ce qui étendit la portée de cet instrument, & rendit ses tons plus flexibles, & susceptibles de plus de variété. Théophraste rapportoit, dans son Histoire des Plantes, comment & dans quel temps Antigénide coupoit des roseaux pour sa flûte, afin d'en avoir qui pussent rendre toutes les délicatesses & les raffinemens de sa nouvelle musique ; & Pline a traduit ce passage (*liv. XVI*, *chap.* 36).

Ses innovations ne se bornèrent pas à la seule flûte ; elles s'étendirent jusqu'à la robe de ceux qui jouoient de cet instrument. Il fut lui-même le premier qui parut en public avec d'élégantes pantoufles milésiennes, & avec une robe couleur de safran. Ce petit charlatanisme donna des armes contre lui, & c'est sans doute ce qui anima la verve des poètes comiques. Malgré les rapports que l'on peut chercher à établir entre les sensations visuelles & celles de l'oreille, il est difficile de concevoir ce que des pantoufles & une robe jaune pouvoient ajouter aux effets de la flûte d'Antigénide.

Dorion fut son contemporain & son rival. Plutarque parle de lui comme d'un joueur de flûte qui avoit fait aussi plusieurs changemens dans la musique de son temps, & qui étoit à la tête d'une secte de musiciens toujours opposée à une autre secte, dont Antigénide étoit le chef. Ce Dorion, quoique très-vanté par Athénée, comme un grand poète & un grand musicien, est encore mieux connu comme un homme de plaisir & de bonne chère. On rapporte de lui un grand nombre de bons mots assez heureux, mais qui ne font rien à l'histoire de la musique.

Une circonstance citée par Plutarque, dans sa Vie d'Isocrate, suffit pour faire juger de la quantité de flûtes qui se consommoit alors à Athènes. Cet orateur, dit-il, étoit fils de Théodore, faiseur de flûtes, qui devint assez riche, en travaillant de son métier, non-seulement pour donner à ses enfans une éducation très-distinguée, mais aussi pour soutenir un des fardeaux les plus pesans qu'un citoyen d'Athènes pût porter ; c'étoit de fournir un *chœur* pour sa tribu ou son quartier, dans les fêtes publiques & les cérémonies religieuses.

La richesse de Théodore ne paroîtra pas extraordinaire, si l'on juge du prix des flûtes par celle d'Isménias, célèbre musicien de Thèbes, qui avoit donné, à Corinthe, trois talens pour une flûte, c'est-à-dire, environ 13,000 francs. Il est vrai que cet Isménias étoit une espèce de fou, dont Pline & Plutarque rapportent plusieurs extravagances ; mais il est certain que les joueurs de flûte vivoient alors en général d'une manière splendide & magnifique. Si un mauvais joueur de flûte, dit Xénophon, veut passer pour bon, comment doit-il s'y prendre ? il n'a qu'à imiter les bons dans tout ce qui est étranger à son art, dépenser beaucoup en riches ameublemens, paroître en public avec un grand nombre de serviteurs, &c.

L'importance de cet instrument est prouvée par plusieurs inscriptions gravées sur d'anciens marbres, & publiées par Montfaucon : on y voit qu'à Athènes, les joueurs de flûte attachés aux sacrifices étoient toujours choisis & nommés avec les officiers de l'Etat. Ils jouoient pour les prêtres seuls, pendant le sacrifice, des airs pieux, convenables à la cérémonie, pour écarter d'eux toutes les distractions pendant l'exercice de leurs fonctions. Ils étoient nourris, comme les prêtres mêmes, de la viande des victimes. Aussi disoit-on proverbialement en Grèce, à ceux qui vivoient à la table des autres : *Vous vivez comme un joueur de flûte.*

Parmi le grand nombre de ces virtuoses, dont on trouve les noms dans les anciens auteurs, on doit distinguer ceux qui étendirent les limites de leur art, & qui méritèrent le titre d'inventeurs. Tel fut Clonas, qui, selon Plutarque, vivoit du temps de Terpandre. Ce fut le premier qui composa des *nomes*, ou airs pour la flûte, dont trois surtout furent très-célèbres dans l'antiquité. Tel fut encore Polymnestes, de Colophon en Ionie, qui composoit pour la flûte aussi bien qu'il jouoit de la lyre : il n'étoit pas commun chez ces anciens musiciens de jouer également bien de ces deux instrumens. Polymnestes passoit pour avoir inventé le mode *hypo-lydien* ; ce mode étoit un demi-ton au-dessous du dorien, qui étoit le plus bas des cinq modes originaux. Il étoit peut-être la première extension de l'échelle au grave, comme le mixo-lydien l'étoit à l'aigu.

Téléphanes, natif de Samos, fut célèbre, au temps de Philippe de Macédoine, par son talent pour la flûte, & par l'intime amitié de Démosthènes. Cléopâtre, sœur de Philippe, lui fit élever un tombeau sur le chemin entre Mégare & Corinthe : ce monument subsistoit encore du temps de Pausanias.

Les hommes ne furent pas les seuls à cultiver cet instrument : plusieurs femmes s'y adonnèrent avec succès. La plus célèbre de toutes fut Lamia ; sa beauté, son esprit, son habileté dans son art, la firent regarder comme un prodige. Plutarque, Athénée & d'autres auteurs parlent des honneurs qu'elle reçut dans la Grèce ; & l'on conserve dans la collection des pierres gravées de la bibliothèque impériale, un améthyste où sa tête, gravée avec les attributs de sa profession, rend témoignage de sa beauté. Son goût pour les voyages servit à étendre sa réputation. Etant allée d'Athènes, sa patrie, en Egypte, elle étoit dans une grande faveur à la cour d'Alexandrie, lorsque Ptolémée Soter & Démétrius s'étant déclaré la guerre pour l'île de Chypre, Ptolémée fut défait dans un combat naval ; & ses bagages, ses domestiques, ses femmes & toute sa suite tombèrent entre les mains de Démétrius. Ce prince aimable, d'une beauté achevée, & beaucoup plus jeune que Lamia, devint éperduement amoureux d'elle. Elle profita de sa passion pour obtenir de lui, en faveur des Athéniens, des bienfaits si extraordinaires, qu'ils lui rendirent les honneurs divins, & lui dédièrent un temple sous le nom de *Vénus Lamia.*

Tandis que les instrumens furent bornés à suivre la mesure des vers, ils n'auroient pu mettre dans le rhythme de leurs airs une grande variété, sans détruire l'accent de la langue ; mais, à mesure que les musiciens se délivrèrent des lois de la prosodie & du mètre, ils multiplièrent les cordes de la lyre & les trous de la flûte ; ils introduisirent de nouveaux mouvemens plus compliqués, plus variés, de nouveaux intervalles, & des modulations extraordinaires. Plutarque cite Lasus, Mélanippide, Timothée, Phrynis & quelques autres, comme les premiers qui osèrent appliquer au chant ces licences. Elles ne purent leur être suggérées que par la grande pratique de la musique instrumentale, infiniment plus libre que la vocale, dans tout pays, quel qu'en soit le langage, mais surtout en Grèce, où les mesures & les accens de la langue étoient gouvernés par de si sévères lois.

Je désapprouve, dit Aristote, tous les genres de difficultés dans la pratique des instrumens, & même dans la musique en général. J'appelle artificiels & difficiles tous ces tours qui sont en usage dans les jeux publics, où le musicien, au lieu de réunir ce qui est le véritable objet de son talent, ne cherche qu'à flatter le goût corrompu de la multitude.

Ces vices, dont se plaignoit Aristote, ne firent qu'augmenter après lui. Les chœurs, qui avoient jusqu'alors gouverné la mélodie des joueurs de lyre & de flûte, leur devinrent subordonnés. Les philosophes eurent beau crier contre ces innovations, qu'ils croyoient propres à détruire les mœurs du peuple. Le peuple, qui n'est jamais disposé à sacrifier les plaisirs des sens à ceux de l'esprit, écoutoit ces nouveautés avec ravissement, & en encourageoit les auteurs. Cette espèce de musique passa bientôt des jeux sur le théâtre, s'empara des principales parties du drame ; & la musique, après avoir été l'humble compagne de la poésie, devint sa souveraine.

Non-seulement Aristote, mais Platon, Aristoxène & Plutarque se plaignent de la corruption & de la décadence de la musique. Le pieux Platon regardoit cet art comme fait seulement pour les dieux & pour la célébration des cérémonies religieuses, ou comme un attrait pour des lectures pieuses & morales dans l'éducation de la jeunesse. Partant de ce principe, il censuroit l'emploi qu'on en faisoit dans les fêtes publiques, sur les théâtres, & dans les amusemens domestiques. Cette manière de voir, qui tenoit à ses vues générales de perfection, ne prouve donc rien contre la musique de son temps.

Les plaintes d'Aristoxène prouvent plus que celles de Platon & d'Aristote ; il étoit moins grand philosophe, mais meilleur musicien. Cependant, comme il étoit non-seulement professeur de musique, mais auteur d'ouvrages sur la musique, & d'un systême particu-

lier, il avoit nécessairement des rivaux à combattre, des opinions à soutenir, ce qui se fait toujours aux dépens de la modération; & il suffit que la musique de son temps fût contraire à ses principes & à ses idées, pour qu'il en ait dit beaucoup de mal, sans qu'on en puisse conclure qu'elle méritât tout le mal qu'il en a dit.

Plutarque répète souvent que le théâtre avoit corrompu la musique; mais il faut se rappeler qu'il étoit prêtre d'Apollon, ce qui devoit l'engager à trouver, comme Platon, tout emploi de la musique, autre que celui qu'on en faisoit dans les temples, abusif & vicieux. Athénée dit au contraire que, malgré tous ces reproches faits à la musique théâtrale, d'autres pensoient que l'art devoit, en Grèce, sa principale perfection au théâtre.

Quoi qu'il en soit, il est naturel de penser que la musique grecque eut, comme les autres arts, & même comme toutes les autres choses, son enfance, sa maturité, sa décrépitude; & que ce fut dans son moyen âge, qu'également éloignée de la foiblesse de l'enfance & de celle de la vieillesse, elle fut dans toute sa beauté & dans toute sa force. Depuis que les *Grecs* furent entiérement soumis, leurs actions ni leurs ouvrages n'eurent plus rien de grand. Ils continuèrent cependant de cultiver la musique sous les empereurs romains & sous les leurs. Ils en firent toujours un de leurs plus doux amusemens, même sous le gouvernement des Turcs; mais leur musique moderne ressemble si peu à l'ancienne, elle est si peu digne de servir de modèle au reste du monde, qu'elle paroît barbare à toute autre oreille qu'aux leurs, & qu'eux seuls peuvent s'y plaire.

Telles sont les vicissitudes qu'a éprouvées le plus séduisant des arts chez le plus sensible des peuples. Tel est, relativement à l'histoire de ses différens progrès, le résultat qu'on peut tirer de ce qu'en ont écrit les Anciens & quelques Modernes. Mais, malgré toutes les recherches que les savans ont faites sur sa nature, sur toutes les parties techniques qui en constituoient l'essence, il y reste, il y restera toujours des obscurités inexplicables.

Cela vient principalement de ce que nous n'avons aucune véritable trace des antiques productions de cet art. On a regardé comme authentiques les morceaux qu'a publiés M. Burette; mais ils sont certainement altérés, & quant au rhythme & quant à la mélodie. C'est ce que soutient avec vraisemblance un auteur ingénieux, D. Eximeno, qui a toujours employé, dans l'étude de la musique, une philosophie examinatrice, une grande sagacité de goût; & c'est par l'extrait de son opinion sur ce point intéressant de critique musicale, que je terminerai cet article.

« L'inclination générale des *Grecs* pour toute sorte de plaisirs, & les heureuses dispositions de leur langue, les rendirent si passionnés pour la musique, qu'elle leur parut digne de l'attention du gouvernement, & partie essentielle de l'éducation. Ils crurent la musique nécessaire pour former des citoyens humains & civilisés.

Des philosophes & des législateurs laissèrent écrites plusieurs lois concernant la musique, afin qu'elle servît à façonner les mœurs des citoyens, conformément à l'esprit de chaque république.

C'est pourquoi les Spartiates, dont les mœurs étoient austères, défendoient sévèrement la musique efféminée; mais à Athènes, où tout étoit permis en matière de mœurs, tout l'étoit aussi en matière de musique. Pour encourager les citoyens à s'exercer dans cet art, outre les prix donnés aux chanteurs dans les jeux olympiques, le chant étoit le seul talent qu'on pût faire briller dans les fêtes de Bacchus. Chaque tribu envoyoit ses chanteurs à ces jeux publics pour y disputer le prix.

On peut se figurer avec quels soins étoient composés ces chants, auxquels s'intéressoit tout un peuple, pour que la gloire du prix fût répandu sur la tribu du vainqueur.

Il ne faut donc point s'étonner que Platon ait regardé la musique comme une partie essentielle de l'éducation, & qu'il ait déterminé jusqu'à quel degré un jeune homme devoit y être instruit. Deux grands hommes qui la méprisèrent, eurent à la fin lieu de s'en repentir. L'un fut Socrate, qui, plus austère qu'il ne convenoit aux mœurs d'Athènes, négligea tout-à-fait la musique, mais qui, en ayant enfin reconnu la nécessité, entreprit à soixante ans d'apprendre à jouer de la lyre. L'autre fut Themistocle, aussi grand philosophe que grand capitaine, qui, se trouvant à un banquet où, selon la coutume, on lui présenta une lyre, répondit franchement qu'il n'en savoit pas jouer; ses grandes victoires ne le sauvèrent pas du mépris que sa rusticité lui attira de la part de tous les convives. Ce trait, souvent cité, prouve quelle est la force des préjugés nationaux. Si Fabius ou un autre des anciens généraux romains avoit été surpris dans un festin jouant de la lyre, cela eût suffi sans doute pour obscurcir la gloire de ses triomphes; mais à Athènes, pour que le nom d'un général fût respecté, il falloit qu'il sût manier d'une main l'épée, & de l'autre la lyre.

La musique naquit & se perfectionna parmi les *Grecs* en même temps que la poésie. Le chant fut employé d'abord dans les hymnes sacrés, qu'on chantoit au milieu des fêtes, à la louange des dieux & des héros. Ce chant étoit sans doute simple, peu varié, & entrecoupé, comme notre chant d'église, de strophes intercalaires, chantées par le peuple. Ce ne fut donc pas le chant des hymnes qui fit faire à la musique ses plus grands progrès; & ce fut sur le théâtre qu'elle parvint au dernier degré de perfection. Les chœurs, soit dans la tragédie, soit dans la comédie, étoient des espèces d'odes, où bril-

loit tout le génie du poète, & où pouvoit se développer celui du musicien.

La poésie lyrique, qui prend ordinairement pour sujet l'expression de quelque sentiment ou de quelque passion, est la plus propre à être mise en musique; & pour connoître l'état de celle-ci dans un siècle ou dans une nation, il suffit de considérer l'état de la première. Le luxe de la musique ne put entrer dans Rome qu'au temps de la décadence de la république, lorsque naquit Horace, le prince des lyriques latins. A peine y eut-il, dans nos siècles de barbarie, une composition poétique digne du titre de lyrique; aussi la musique de ces temps fut-elle toute barbare. La musique moderne est née en Italie, & s'y est perfectionnée à mesure que la poésie lyrique y a fait des progrès. L'époque des ouvrages de Métastase, & celle de la musique des plus grands maîtres est la même.

On peut juger, d'après cette réflexion, quel fut l'état de la musique grecque dans le temps ou Athènes vit fleurir tant d'excellens poètes lyriques, qui surent exprimer si divinement dans leurs odes toutes les affections dont le cœur humain est susceptible. Quelque belles que fussent ces odes, on ne les auroit certainement pas chantées, si la musique n'avait pas été capable de réveiller & de rendre encore plus vives ces mêmes affections. Qu'on se figure donc quels étoient les chants de cette Sapho, poète & cantatrice aussi passionnée que sublime, lorsque transportée d'un amour qui ne connoissoit aucun frein, elle chantoit elle-même la passion dont elle étoit agitée.

Mais pour avoir une juste idée de la poésie lyrique, il ne faut pas se la figurer resserrée dans ces petites compositions qui portent le titre d'*odes*. La tragédie, pour exprimer, par le chant, les grandes passions, employoit souvent le style lyrique; & les beaux morceaux en ce genre dont les pièces grecques sont remplies, devoient faire naître des compositions musicales, dont nos airs & nos chœurs ne peuvent nous retracer qu'une foible idée, & dont on voudroit en vain mettre en doute le mérite & les effets. Ces effets étoient merveilleux, si nous en croyons les récits des Anciens; & pourquoi ne les pas croire? Le caractère des *Grecs*, celui de leur langue, l'extrême délicatesse de leur goût, & leur passion pour la musique, ne suffisent-ils pas pour faire supposer que leur musique étoit supérieure à la nôtre, autant que nos langues modernes, notre goût & nos passions sont inférieures à celles des *Grecs*?

Il s'est formé de nos jours, parmi les savans, un parti contre la musique grecque. M. Burette est un de ceux qui l'a le plus attaquée. (Voyez *Mémoires de l'Acad. des Inscr. & Bell. lett.*, tom. IV, *sur la Symphonie des Anciens.*) Les *Grecs*, dit-il, n'ont point connu le contre-point, & leur musique a dû par conséquent être non-seulement entiérement dépourvue d'harmonie, mais aussi très-pauvre de modulations. Il cite, au secours de cette opinion, la lyre d'Olympe & de Terpandre, qui étoit simplement composée de quatre cordes. En outre, quoiqu'il accorde aux *Grecs* plus de seize cents notes musicales, elles marquoient seulement, ajoute-t-il, le mode & les cordes, mais non le temps & la durée de l'intonation. Leur valeur étoit seulement fixée par la quantité des syllabes: celles-ci étoient ou longues ou brèves; & par conséquent la musique ne pouvoit employer que deux espèces de notes, l'une double de l'autre, sans arpèges, sans *vocalisations*, ni trills, ni autres ornemens modernes. Sur ce principe, il transporte à notre musique trois hymnes grecs retrouvés parmi les manuscrits d'Usserius. Il y emploie seulement les blanches & les noires, les unes pour les longues, les autres pour les brèves, & en nombre égal au nombre des syllabes qui entrent dans les vers. Ces hymnes furent publiés, pour la première fois, en 1581, par Vincent Galilée, & transportés à notre musique, sur le même principe que M. Burette, par le chevalier Hercule Bottrigari, en 1602. (Voyez le tom. V *de l'Acad. des Inscr.*, & le P. Martini, *Hist. de la mus.*, tom. I, p. 207.) M. Burette accorde néanmoins à la musique grecque l'expression, mais non pas telle qu'il ne traite de fabuleux les merveilleux effets que les Anciens lui attribuent. Il regarde en particulier comme insuffisante la raison que donne Polybe de la rusticité des Canaïtes, parce qu'une musique aussi chétive qu'il se figure avoir été la musique grecque, ne pouvoit contribuer à rendre les mœurs douces & humaines.

Toute l'érudition du savant académicien n'a pas, aux yeux du bon sens, la même force que cette simple réflexion: Est-il possible que les *Grecs*, dont le goût fut si délicat dans tous les arts qu'ils cultivèrent, aient été si barbares relativement à la musique, qu'ils cultivèrent plus que tous les autres arts? Ils parloient une langue excessivement douce, qui se plioit aux modulations les plus délicates, aux divisions de temps les plus variées. Ils étoient extrêmement féconds en affections & en sentimens, qu'ils s'étudioient à exprimer par la poésie & par la musique. Ils les exprimèrent en poésie d'une manière inimitable; mais en musique ils ne purent jamais parvenir à faire ce que fait un de nos plus grossiers villageois. Sapho, cette femme passionnée, pleine d'enthousiasme & de feu, chantoit ses passions dans le goût de nos antiennes & de nos graduels.

Et par quels motifs M. Burette cite-t-il la lyre grecque à quatre cordes? Il suppose que les *Grecs*, privés de toute notion de contre-point, accompagnoient le chant à l'unisson. Si donc leur modulation étoit pauvre, parce que la lyre n'avoit que quatre cordes, le chant à l'unisson avec la lyre étoit aussi réduit à moduler sur quatre sons. Cet argument, pour trop prouver, ne prouve donc absolument rien. D'ailleurs, outre cette lyre, les *Grecs* jouoient de plusieurs autres instrumens à sept cordes, à dix, & même davantage. Mais on ne peut rien conclure de

leurs instrumens, parce qu'on ne sait pas de quelle manière ils en jouoient. Nos descendans ne pourroient-ils pas tirer un bel argument contre notre musique, du violon qui n'a non plus que quatre cordes ?

En supposant la musique grecque telle que M. Burette la décrit, il a raison de regarder comme fabuleuse la force que les Anciens lui attribuoient pour exciter & calmer les passions. Mais les *Grecs* n'auroient pu même inventer de telles fables, sans avoir quelqu'idée que la musique fût capable de produire de pareils effets. Or, de quelle musique prirent-ils cette idée ? Il me semble qu'ils ne purent la prendre de cette ennuyeuse succession de blanches & de noires, que M. Burette nous fait appercevoir dans les hymnes qu'il a interprétés à sa manière. Les chansons des sauvages du Canada ont une modulation plus agréable que ces hymnes.....

Nous voyons, dans les ouvrages poétiques des *Grecs*, la variété & la vivacité de leurs passions ; & ces mêmes passions ne pouvoient s'exprimer en musique sans une égale variété de chants & de modulations. Je ne prétends pas pour cela que la musique grecque ait été entiérement pareille à la nôtre ; il faudroit, pour décider ce point, entendre l'une & la comparer avec l'autre. Je soutiens seulement que la musique grecque étoit pleine d'harmonie ; qu'elle admettoit cette variété de modulations qui peut seule donner du plaisir aux esprits cultivés ; & que supposer que les *Grecs* se soient plu à une musique composée de quatre notes, c'est la plus grande ineptie qu'on puisse imaginer. »

(*M. Ginguené.*)

GROS-FA. Certaines vieilles musiques d'église, en notes quarrées, rondes ou blanches, s'appeloient jadis *Gros-Fa*.

(*M. de Castilhon.*)

GROUPE. *s. m.* Selon l'abbé Brossard, quatre notes égales & diatoniques, dont la première & la troisième sont sur le même degré, forment un *groupe*. Quand la deuxième descend & que la quatrième monte, c'est *groupe ascendant ;* quand la deuxième monte & que la quatrième descend, c'est *groupe descendant :* & il ajoute que ce nom a été donné à ces notes à cause de la figure qu'elles forment ensemble.

Je ne me souviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant dans le sens que lui donne l'abbé Brossard, ni même de l'avoir lu dans le même sens ailleurs que dans son Dictionnaire.

(*J. J. Rousseau.*)

Groupe. M. de Castilhon, qui connoissoit sans doute cette expression, aujourd'hui hors d'usage, & que Rousseau avoue ignorer, ajoute à son article le suivant.

Outre ce *groupe*, il y en avoit encore un autre, qui n'étoit qu'un *tremolo* (ou *tremblement*) prolongé, suivi d'un *circolo mezzo* en descendant. (Voyez *Tremolo* & *Circolo Mezzo*.

(*M. de Castilhon.*)

GUIDE. *s. f.* C'est la partie qui entre la première dans une fugue & annonce le sujet. (Voyez *Fugue.*) Ce mot, commun en Italie, est peu usité en France dans le même sens. (*J. J. Rousseau.*)

Guide. Je remarquerai sur ce mot, que Rousseau lui donne le genre féminin, quoique ce mot soit reçu au masculin daus notre langue. Il y a été déterminé parce qu'en effet il a ce genre dans la langue italienne d'où il le tire ; que signifiant une chose particulière & un peu différente de son acception habituelle, il a cru que cette différence devoit être distinguée par celle du genre. Ce sont les mêmes raisons, & de plus fortes encore, qui m'ont engagé à conserver au mot *final* le genre masculin qu'il a en italien, lorsqu'il exprime le morceau qui termine un acte. (Voyez *Final*, aux observations par lesquelles je motive le genre que j'ai donné à ce mot.) Ainsi, quand Rousseau dit *la guide* d'une fugue, il exprime par une ellipse *la* partie qui *guide* les autres, celles qui doivent l'imiter. (*M. Framery.*)

GUIDON. *s. m.* Petit signe de musique, lequel se met à l'extrémité de chaque portée sur le degré où sera placée la note qui doit commencer la portée suivante. Si cette première note est accompagnée accidentellement d'un dièse, d'un bémol ou d'un béquarre, il convient d'en accompagner aussi le *guidon*.

On ne se sert plus de *guidons* en Italie, surtout dans les partitions où, chaque portée ayant toujours dans l'accolade sa place fixe, on ne sauroit guère se tromper en passant de l'une à l'autre. Mais les *guidons* sont nécessaires dans les partitions françaises, parce que, d'une ligne à l'autre, les accolades, embrassant plus ou moins de portées, vous laissent dans une continuelle incertitude de la portée correspondante à celle que vous avez quittée.

(*J. J. Rousseau.*)

Guidon. Le *guidon* se met encore dans une partition au degré de la portée d'une partie, où cette partie commence à aller en unisson avec une autre. Quand c'est à la *quinte* ou *taille*, le *guidon* se met indifféremment quand cette partie marche à l'octave ou à l'unisson de la basse.

(*M. de Castilhon.*)

GUIMBARDE. *s. f.* Cet instrument, dont il n'est parlé, ni dans l'ancienne Encyclopédie, ni dans le Dictionnaire de lutherie de l'*Encyclopédie*

méthodique, partie des arts & métiers, n'eſt guère connu que de cette claſſe de peuple qui, des montagnes de Savoie ou d'Auvergne, vient propoſer aux habitans de la capitale l'emploi de ſes petits talens. Cependant il paroît qu'on en fait uſage dans des contrées éloignées. Au moins trouve-t-on dans le voyage en Afrique de M. Le Vaillant, qu'il en avoit porté chez les Hottentots, où il s'en ſervit avec ſuccès. (Voyez *Effets de la Muſique.*) On pourroit préſumer néanmoins qu'il y a des inſtrumens plus propres à faire impreſſion ſur l'ame des Sauvages, plus capables d'adoucir la férocité de leurs inclinations.

La *guimbarde* eſt un inſtrument de fer, de forme à peu près ovale, dont l'un des côtés vient ſe terminer en ligne droite. Au milieu eſt une languette également de fer, mais élaſtique, qui tient par un bout à l'extrémité aiguë de l'inſtrument. Il s'applique contre les dents, où il eſt aſſujéti par la preſſion des lèvres. On en joue en agitant avec le doigt la languette élaſtique, dont la vibration rend un ſon uniforme, qui ſe modifie par l'élargiſſement & le rétréciſſement des lèvres. L'expérience ſeule, très-facile à acquérir, peut indiquer la manière d'obtenir tous les tons poſſibles & appréciables.

Le ſon de ce petit inſtrument eſt ſourd, peu intenſe & même peu agréable; cependant j'ai connu un homme du monde qui s'étoit amuſé à le cultiver, & qui étoit parvenu à en jouer avec une grande ſupériorité. On ne peut nier qu'il n'ait beaucoup d'étendue; mais la foibleſſe du ſon qu'il produit, qu'on auroit de la peine à entendre à vingt pas, s'oppoſera toujours à ſon ſuccès, & il eſt probable qu'il ne ſortira jamais de l'obſcurité où il eſt reſté parmi nous. (*M. Framery.*)

GUITTARE. *ſ. f.* Inſtrument à cordes de boyau que l'on joue en pinçant ou en battant les cordes avec les doigts, & que l'on tient dans la même poſition que le luth, le théorbe, &c. Sa forme eſt aplatie; ſon manche a dix touches & cinq cordes, dont quatre doubles; ſavoir: deux à l'uniſſon & deux avec octaves. La chanterelle eſt ſeule; les cordes ſont attachées à un chevalet élevé de deux lignes ſur la table, & ſont ſupportées par un ſillet au bout du manche, où elles ſont arrêtées par des chevilles tournantes deſſous le manche.

Les anciennes *guittares* n'avoient que quatre cordes; mais depuis cent ans environ, on en a ajouté une cinquième. Son accord, à commencer par la chanterelle, eſt *mi*, *ſi*, *ſol*, *re*, *la*; & ſon étendue, depuis le *la* d'en bas, juſqu'au plus haut ton de la chanterelle, eſt d'environ quatre octaves.

Cet inſtrument a peu de ſon, mais il a beaucoup de reſſources du côté de l'harmonie. Ce qui rend le manche difficile à bien connoître & à parcourir, par ſon étendue, eſt le renverſement des accords qui s'y trouvent comme ſur le clavecin, & dans tous les tons. Auſſi la tablature eſt-elle la clef de cet inſtrument pour en connoître les vraies poſitions & leur complication, vu la quantité de notes ſemblables qui peuvent tromper l'écolier, lequel peut-être les iroit chercher fort loin, lorſqu'elles ſont ſous ſes doigts; ce qui empêche alors la liaiſon des ſons & met de la ſécchereſſe dans le toucher.

Les caractères de la *guittare* ſont l'harmonie, & des tournures fines & légères. Le beau toucher vient de l'aplomb de la main gauche & de celui de la main droite qui doit joindre dans le pincé le détaché & la fineſſe.

On ne doit s'en ſervir que pour jouer ſeul, ou pour accompagner une voix.

On ignore l'origine de la *guittare*. On dit que nous la tenons des Eſpagnols, qui la tenoient peut-être des Maures. Ce qu'il y a de ſûr, c'eſt que de temps immémorial cet inſtrument eſt en vogue en Eſpagne, & ſert ſurtout dans les ſérénades, eſpèce de concert nocturne fort à la mode dans ce pays, & qui a dû ſon origine au caractère tendre & galant de cette nation mélancolique, & à la beauté des nuits dont on jouit dans ce climat ſi chaud.....

La tablature eſt la méthode dont on ſe ſert pour écrire la muſique des inſtrumens que l'on pince. (V. *Tablature.*) On peut voir auſſi dans le Dictionnaire de lutherie de l'*Encyclopédie méthodique*, ce qui regarde plus particuliérement cet inſtrument. Il ſeroit ſuperflu d'en répéter ici tous les détails.

La *guittare* s'appeloit *guiterne* vers le onzième ſiècle, & n'eſt nommée *guittare* que depuis le dix-ſeptième.

La *guittare* eſt fort en uſage chez les Turcs & chez les Perſans; elle leur eſt venue de l'Arabie, où elle eſt connue de toute antiquité.

Gaſpard Sanz, habile compoſiteur, dit dans ſon *Traité de la guittare*, qu'il avoit vu un joueur de cet inſtrument jouer d'une *guittare* à une ſeule corde, de manière qu'on croyoit entendre pluſieurs inſtrumens différens. Cela n'eſt pas plus croyable que la prétendue lyre à trois cordes.

(*M. de la Borde, Eſſai ſur la muſique.*)

GUITTARE. Les Nègres ont auſſi leur *guittare*; c'eſt une grande gourde recouverte d'une planche ſur laquelle ſont tendues quatre ou ſix cordes. Ils ont encore une ſorte de *guittare* ou luth, compoſé d'une pièce de bois creuſe, couverte de cuir, avec deux ou trois cordes de crin: cet inſtrument eſt orné de petites plaques de fer & d'anneaux.

(*M. de Caſtilhon.*)

GUZLA. *ſ. f.* Inſtrument des *Morlaques*, monté d'une ſeule corde, compoſée de pluſieurs crins de cheval entortillés. Cet inſtrument ſert, chez ces peuples, à accompagner la voix d'un chanteur dans

les assemblées champêtres, qui se tiennent pour l'ordinaire dans les maisons où il y a plusieurs filles, & où l'on se réunit pour perpétuer, dans des chansons, le souvenir des anciennes histoires de la nation. Ces chansons s'appellent *Pismé.*

Leur chant héroïque est, dit-on, lugubre & monotone. Ils chantent un peu du nez, ce qui s'accorde assez avec le son de leur instrument.

Outre la *guzla*, les Morlaques ont encore la *musette*, le *flageolet*, & un *chalumeau* de plusieurs roseaux; mais la *guzla* paroît exclusivement consacrée à l'accompagnement des *pismé* ou chansons antiques.

(*M. Framery.*)

GYMNOPÉDIE. *s. f.* Air ou nome sur lequel dansoient à nu les jeunes Lacédémoniennes.

(*M. de Castilhon.*)

Fin du premier Volume.